

ALTE DEUTSCHE ZEICHNER



BEHNE

ALTE DEUTSCHE ZEICHNER

ALTE DEUTSCHE ZEICHNER

MEISTERWERKE DEUTSCHER GRAPHIK VON DEN KAROLINGERN BIS ZUM BAROCK

MIT EINEM GELEITWORT HERAUSGEGEBEN VON

ADOLF BEHNE



DEUTSCHE BUCH-GEMEINSCHAFT/BERLIN



EINBANDENTWURF UND SCHRIFTZEICHNUNG VON ERNST BÖHM

 / DRUCK VON A. SEYDEL & CIE., BERLIN SW 61 / EINBAND VON
BERLINER BUCHBINDEREI-WERKSTÄTTE, BERLIN SW 68
PRINTED IN GERMANY

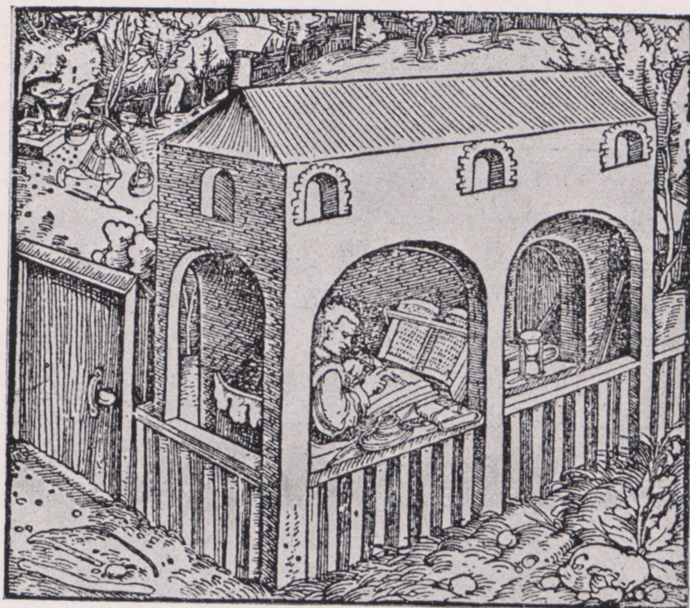
I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

Du ſollst dem Auge trauen /
nicht dem Ohr! GYGES



etwas frei nach Dürer

Die Unterschriften der Textbilder stehen am Schlusse eines jeden Kapitels



EINLEITUNG:

WAS IST ZEICHNEN?

Das Mittel des Zeichners ist der Strich — in der Natur aber gibt es keine Striche! Diese paradoxe Situation erlebt ganz elementar der Anfänger, der sich, mit Bleistift und Papier bewaffnet, vor ein Stück Landschaft setzt, um ein hübsches Motiv schwarz auf weiß nach Hause zu bringen. So einsam plötzlich dem Seeufer, der Wiese, dem Berge, dem Walde gegenübergestellt, sucht er emsig in ihnen nach Linien, nach Strichen, die er auf seinem Papier nachziehen könnte. Wenn er mit Geduld alle Linien ausgezogen haben wird, muß er ja doch wohl das Motiv „haben". Aber im farbigen Raum gibt es Linien so wenig wie im Wind. Wellen schieben sich glitzernd übereinander, der Rand zwischen Wasser und Land ist Bewegung, ist ein ewiges Hin und Her; die Gräser der Wiese biegen sich und lassen in der Sonne helle Flecken und dunkle Wolkenschatten spielen; der Berg macht vor seinem urgewaltigen Massengeschiebe die Vorstellung einer Linie als Grenze bilderbuch-primitiv erscheinen, und der Wald bringt mit seinen in alle Richtungen ausgreifenden, übereinandergreifenden Ästen und Zweigen, die uns so gar nicht den Gefallen tun, sich von einem neutralen Grunde sauber abzuheben, sondern sich uns in einem raumhaften kaskadenartigen Gefälle entgegenwerfen, ziemlich schnell zur Verzweiflung, und so sucht der Tapfere für seinen gut gespitzten Bleistift jene paar schlichten Situationen, wo ein Werk von Menschenhand einen gewissen Linien-Ersatz darbietet: das Auge heftet sich an den Kirchturm, der sich kantig vom Himmel abzeichnet, an den Zaun, der mit genauen weißen Stäben ein Lineament vor dunklem Gartengrün herstellt, und an das Segelboot, das sich scharf im hellen Wasser markiert. Zwar auch dort gibt es in Wahrheit keine schwarzen Stege, die die Gegenstände säumen, aber der Kontrast, mit dem sich der eine Körper gegen den anderen stellt, der Abstand in der Farbe, im Helligkeitswert, in der Struktur des Stoffes ist hier so deutlich und zugleich so dauernd, daß man fast das Lineal zu Hilfe nehmen kann.

Aber wie weit kommt man schon mit solchen Konturen, denen doch letzten Endes das sinnliche Leben fehlt! Nun, wenn man ganz bewußt sich auf konturhaltige Motive beschränkt, und das heißt: außer auf das Werk der Menschenhand von der Windmühle bis zur Domkuppel den Blick von großer, sehr großer Ferne her auf Inseln, Berge und Wälder richtet, so daß der Wald etwa nur noch als dunkles einheitliches Band den Horizont bekränzt, so kann man wie Goethe

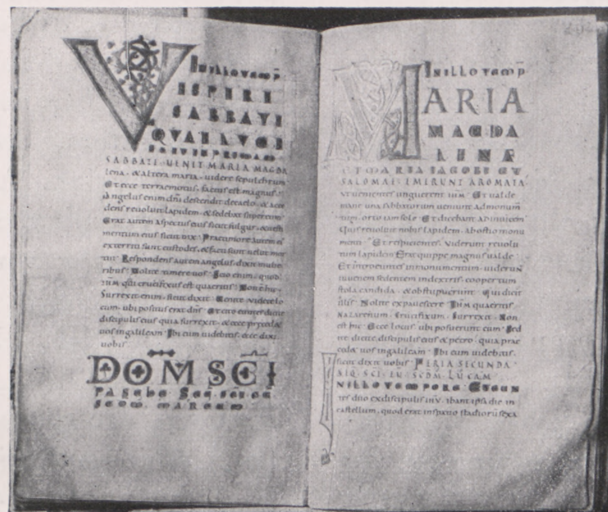
in manchem schönen Konturenblatte aus Italien etwas Sauberes und Erfreuliches, in den Verhältnissen Angenehmes, leicht zum Ornamente Neigendes erreichen, ohne doch je die Grenze zu überschreiten, hinter der die Kunst des Zeichnens beginnt!

Die Kunst des Zeichnens aber ist diese: eine immer neue Mischung zu erfinden aus dem Ton des Grundes und dem Ton des Stiftes, aus der Ruhe des Grundes und der immer wechselnden Bewegtheit des Striches, die, ohne in sich selbst irgendeine Spur von Ähnlichkeit mit den Gegebenheiten der Natur zu haben, unsere Phantasie zwingt, Wasser zu sehen und Wiese, Wald und Busch, Schnee und Wolke, aber nicht nur in der Begrifflichkeit der Kontur, in der Allgemeinheit weiter Ferne, sondern aus der Nähe mit allem Reichtum des Sinnlichen, in allen Stufungen des Sonnen- oder Mondlichtes, bei klarer oder trüber Luft, bei Kälte oder brütender Hitze, am Morgen oder am Abend, d. h. mit jenem Minimum an Mitteln Dinge zu vermitteln, die — man wird es zugeben — keinerlei „Linien“ darbieten. Man kann die Konturenzeichnung ein Sprechen nennen — dann ist die echte Zeichnung ein Singen — oder, wenn die Konturenzeichnung ein Beschreiben ist, dann ist die echte Zeichnung ein Dichten.

Bei der Kunst der Zeichnung spielt der Grund eine ebenso wichtige künstlerische Rolle wie der Strich — im Gegensatze zu der den Grund bedeckenden, zudeckenden Malerei, für die der Grund nur die passive Folie ist, die die Malerei trägt. Bei der Zeichnung wird jeder Strich oder jedes Strichgemenge unseres Stiftes, sei er Graphit oder Kohle, Silberstift oder Feder oder der feine Pinsel, mit dem Dürer so unnachahmlich arbeitete, erst richtig oder präzise, erst ausdrucksvoll durch sein Verhalten zum — in der Regel, doch nicht notwendig — helleren Grunde. Nicht nur, daß die Skala vom dichtesten Schwarz einer undurchdringlichen Strichfolge zum hellsten Weiß des offen gelassenen Grundes reicht und daß der Meister uns zwischen diesen Polen das reichste Leben des Lichtes geben kann — es gelingt den freilich nicht allzu dicht gesäten wahren Dichtern der Zeichnung, durch immer neue Mischungen, bei denen nicht nur das jeweilige Verhältnis von Hell und Dunkel, sondern auch die Form des Strichelementes ständig wechselt als Schraffur, als Kreuzlage, als Punkt, als Haken, als Welle, als Spitze — und das alles immer in den verschiedensten Graden der Härte oder Weichheit, der Bestimmtheit oder des Schwebens, der Dichte oder der Lockerheit — uns selbst die tausendfach neue Struktur aller Stoffe, ja auf den Höhepunkten der Leistung selbst die „Farbe“ zu suggerieren — Dinge also, die gar nicht abgezeichnet, sondern nur in einer völligen Umbildung aus der Phantasie neu erschaffen werden können. Wie nun im Laufe der Jahrhunderte innerhalb Deutschlands die Kunst der Zeichnung bis zu unseren drei Größten, Grünewald, Dürer, Holbein, sich entwickelt, möge der Leser den folgenden Seiten entnehmen.



Hans Weiditz: Petrarca, Holzschnitt um 1532 — Albrecht Dürer: Engelchen mit Schnecke, Zeichnung.



I. DIE ZEICHNUNG IM GESCHRIEBENEN BUCHE

A. Fränkische und Karolingische Werke

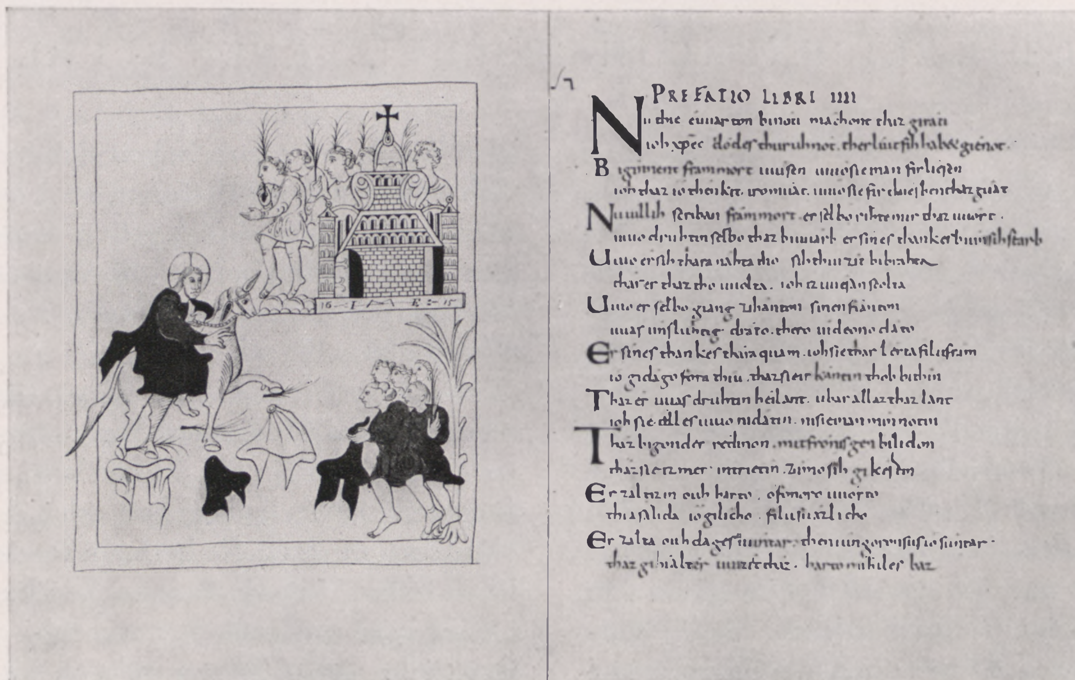
Wir finden die künstlerische Linie, die Zeichnung, zunächst eingeschlossen zwischen die Deckel meist heiliger, dem Gottesdienste geweihter Bücher, die in der Liturgie eine Rolle spielen, kostbarer handschriftlicher Bände aus Pergamentblättern, hergestellt in den Zellen, den Schreibstuben der Mönche. Kirchliche Kunst — aber wenn andere kirchliche Kunst, besonders das Wandbild, öffentlichen Charakter trug, sich den Augen der Gemeinde darbot, so lebte die Kunst dieser Bücher nur für einen engsten Kreis von Priestern, die im Gottesdienst aus ihnen vorlasen oder sangen. Es gab auch hier Ehrgeiz und Wettstreit — zwischen den Buchmalern des gleichen Klosters, zwischen den verschiedenen Schreibschulen des Reiches, aber es konnte immer nur um den Ruhm gehen, Gott am schönsten gehuldigt zu haben; die Welt und ihr Lohn blieben lange Zeit außerhalb des im tiefsten Wesen einmaligen Werkes.



Wie fern der Gedanke, mit diesen Büchern Nutzwerte für die Menschen, Instrumente der irdischen Welt zu schaffen, ablag, lehren uns die Anfangsseiten der Evangelien oder der Psalmen. Natürlich mußten die heiligen Worte, so wie der lateinische Text sie für die Kirche festgestellt hatte, getreu überliefert werden, aber da der Geistliche diese Texte weitgehend auswendig wußte (es gab freilich auch Ausnahmen bis in die höchsten Spitzen), bildete sich die Übung aus, mit den Buchstaben dieser Anfänge, den Initialen, wohl auch mit den Buchstaben des ganzen ersten Satzes, ein dekoratives Spiel zu treiben, das oft genug jede Lesbarkeit aufhob. Der eine Buchstabe, eine kleine Gruppe von Buchstaben entwickelte sich zu einer ganzen Bildseite. Wir finden da in den irischen, dann, stark von dorther beeinflußt, in den merowingischen, fränkischen Handschriften kostbare Proben tollster Phantastik, in denen sich auch ein ganz bewußter grotesker Humor z. B. im geliebten Fisch-Vogel-Ornament zu Worte meldet — als erstes Anzeichen, daß doch auch diese frommen weltabgeschiedenen Schreiber Menschen waren.

Welche Funktion hat nun die Linie in diesen Büchern? Man könnte sagen: ihre erste Funktion ist die, den biblischen Text in den zeitüblichen Buchstabenformen niederzulegen, also: zu schreiben. Die alten Buchstabenformen sind von den unseren sehr weit verschieden, so daß wir heute auch die leserlich gewollten Zeilen etwa des 9. Jahrhunderts nicht ohne weiteres entziffern können*. Wir bringen eine Schriftprobe aus dem Buch des hl. Isodoros aus der Schule von Corbie. Diese Schrift ist nicht nur sehr kunstvoll gezirkelt, in weiten und weichen Schwüngen, die an vielen Stellen schöne symmetrische Figuren bilden, sie ist zugleich verwirrend durch das pausenlose, dekorativ höchst wirksame Weiterfließen (sind einmal Abstände da, so fast häufiger im Worte als zwischen den Wörtern) und durch das Fehlen jedes stärkeren individualisierenden Druckes der Körper — dessen, was wir Wechsel von Haarstrich und Grundstrich nennen. Schwellungen haben eigentlich nur die Fisch-Vogel-Buchstaben infolge der Leibesbeschaffenheit dieser Wesen.

Genau diese Züge finden wir in den frühen Buchillustrationen gegenständlicher Natur wieder. Welch großer buchkünstlerischer Reiz aus dem für Bild und Schrift gleichen Schreibstil hervorgehen kann, lehrt unsere Probe aus dem Otfriedschen Evangelienbuch (s. u.). Eine Kostbarkeit besitzen wir in dem frühesten Grundrißplan unserer Geschichte, dem berühmten Idealgrundriß eines Klosters, der dem Kloster St. Gallen um 820 zuging. Auch dieser so Großes umfassende Bauplan, der mit Wänden und Mauern doch von sehr verschiedener Stärke rechnen muß, ist gleichsam ohne Spannung von Grund- und Haarstrich, ohne lebendig rhythmischen Wechsel der Linie „geschrieben", genau wie die Heiligen der großartigen irischen Miniaturen (St. Gallen war übrigens eine irische Gründung), ja, lösen wir aus dem Plane St. Gallens den Komplex der Kirche und der unmittelbar mit ihr zusammenhängenden Bauten heraus, so steht fast ein irischer Miniaturenheiliger mit Speer und Schild vor uns. Ein Faden von immer gleicher Stärke scheint das ganze Feld wie in einem Spinnennetz zu bilden, er spannt sich von einem Komplex direkt zum anderen — beachte die Berührung der großen und der kleinen Kirche — und wo wie bei den mehr weltlichen Wirtschaftsbauten* Zwischenräume bestehen, sind diese wieder alle gleich breit, so daß das Blatt ebenso akzentlos aufgeteilt ist wie der Strich selbst akzentlos läuft. Das gleiche zeigt uns der thronende Christus des Godescalc. Wir werden es in der Zukunft immer wieder finden, daß zwischen dem



* Erasmus schreibt 1515 von zwei lateinischen Handschriften des Neuen Testamentes: „Sie hatten so altertümliche Buchstaben, daß ich von Grund auf lernen mußte, sie zu lesen und wieder ein Schulbub wurde, der die Anfangsgründe lernt." (Köhler.)

* Unter diesen Werkstätten für Bildschnitzer und Maler.

Charakter des Striches und der Behandlung der Fläche ein naher Zusammenhang besteht.
Wie sollen wir uns aber diese undynamische, leblose Fadenlinie erklären? Wir glauben, daß sie letzten Endes Ausdruck der tiefempfundenen Wesenlosigkeit und Gleichheit Aller vor Gott ist. Spüren wir doch überall in dieser Zeit die Interesselosigkeit am körperlich Individuellen; selbst der Christus, wenn er in menschlicher Gestalt erscheint, nimmt teil an der Allgemeinfigur, die sich von der Menschengestalt der Antike so grundlegend schon durch ihre Schulterlosigkeit unterscheidet. Die Schultern sind es ja, die das bewußte, denkende, beurteilende Haupt tragen, von denen die willentliche Bewegung, das Handeln des Körpers als Basis ausströmt, und eben deshalb sind sie das erste, was in der christlichen, den Eigenwillen negierenden Kunst schwindet, — so sehr, daß der Umriß des Menschen eine Art ovaler Sack wird, in dem der Kopf und die schmalen, schnell abfallenden Schultern halb verschwinden. (Die „Mandorla", der mandelförmige Nimbus, ist gleichsam der Sack, in dem der Gott selbst die Schultern einziehen muß.)*
Durch das ganze Mittelalter, durch alle Gotik hindurch hält sich dieses Schema von Wesen, die nur Geschöpfe, niemals Schöpfer sind, und erst das Geschlecht der Witz und Multscher beginnt mit ihm aufzuräumen. Selbst Schongauer hat es noch, z.B. die „törichte Jungfrau", so herrlich, fast Dürerisch durchempfunden, bleibt doch durch ihre kraftlosen Schultern Spätgotik. Übrigens läßt sich nicht gut bestreiten, daß gerade die fadenhaft gleichmäßige Linie eine großartige nordische Ahnenreihe aufweisen kann. Die edle Ornamentik der nordischen Bronzekunst lebte ganz von dieser Linie, die einer starken äußeren Bewegung folgen kann, ohne sich in sich selbst zu verändern, ohne in sich selbst bewegt zu sein. Die keltische Ornamentik der späteren Eisenzeit liebte ganz entgegengesetzt die an- und abschwellende Grundform, wie auch die irische Kunst mit ihren „Trompeten". Erst in der Völkerwanderungszeit bereicherte sich die germanische Urlinie, auch jetzt aber mehr durch „Begleitung" als durch eigenes inneres Leben. Wir kommen darauf noch zurück.
Nun fehlt es freilich in der karolingischen Zeit dieser Linie nicht an Gegenwirkungen. Sie erklären sich äußerlich mit dem Versuch der kulturell führenden Schicht, an die alte große Kunst des Südens und des Ostens anzuknüpfen — entscheidender aus eigenen Stammestendenzen, die, um frei zu werden, eines Anstoßes bedurften. Vorbilder sind ganz fraglos in großer Zahl aus Italien und aus Byzanz mit seinem Hinterlande zu uns gekommen, und mit gewissen, wohl besonders altehrwürdigen Handschriften kam von dort als damals schon ferner Nachklang der Antike ein Zeichenstil, der die Linie nach hell und dunkel, stark und schwach rhythmisch variierte, ganz dem von innen heraus schwellenden plastischen Leben der Antike entsprechend. In den südlichen Vorbildern verband sich dieser Zeichenstil mit einer malerisch stimmungshaften Raumandeutung, in den östlichen war der lebendige Wechsel der Linie mehr Selbstzweck, doch mischen sich die Elemente fast undurchschaubar.
An jene südliche Art, die aber auch im christlichen Süden inzwischen längst aus der Übung war, erinnert äußerlich ein Blatt wie der Evangelist Matthäus aus dem Ebo-Evangeliar der Reimser-Schule.
Hier ist die Linie gegenüber dem Christus des Godescalc außerordentlich bewegt, flüssig, sie springt hin und her; im Bestreben, das Male-

* Der Begriff des „Musters" nach Art des Godescalc-Christus hat durchaus im doppelten Sinne des Wortes zu gelten. Christus wird als das große Vorbild, als Muster den Menschen symbolhaft ruhend aufgerichtet, und in seiner dogmatisch gewollten Absolutheit muß er formal zum spannungslos unaktiven „Muster" werden. Die gewaltige Willensnatur des großen Karl konnte man sich freilich ohne mächtige Schultern nicht vorstellen. Die Schulterlosigkeit beginnt mit Paulus: „Wie ich zu meinen Taten komme, weiß ich nicht. Denn ich tue nicht, was ich will, sondern was ich nicht will, das tue ich." (Stahn.)



rische des Vorbildes zu fassen, arbeitet der Künstler stark mit aufgesetzten grellen Schlaglichtern, besonders deutlich im Fuß. Die Linie überschlägt sich fast in ewig-unruhiger Erregtheit in den Haaren, in den ungeheuer gespannten Zügen des alle Qual und Seeligkeit der Inspiration spiegelnden Gesichtes, das Konrad Laibs Propheten Hermes überraschend vorausnimmt. Diese Umdeutung des rein formalen Reichtums der Vorbildlinie (etwa nach Art der Josua-Rolle) in psychische Erregung ist die eigene Zutat, die Wendung des fränkischen Schreibers, der auch den Raum zu geben ansetzt.

Über den kostbaren Utrecht-Psalter gehen die Ansichten noch immer weit auseinander. Doch dürfte es das wahrscheinlichste sein, daß wir in



ihm die karolingische Kopie eines uns verlorenen, aus Syrien importierten Psalters vor uns haben, und zwar kopiert eher von einer ostfränkisch-„deutschen" als von einer westfränkisch-„französischen" Hand, eine Übersetzung, bei der es mangels der Kenntnis des Originals sehr ungewiß bleibt, wie weit sie getreu, wie weit sie frei ist. Es hat immer wieder etwas Verlockendes, in diesen lebensprühenden, dabei doch stark literarisch empfundenen, dem Worte aufs engste sich anhängenden, unmittelbar illustrierenden



Skizzen, die, eben weil sie so hinreißend wahr sind, eine sklavische Nachzeichnung auf keinen Fall sind, die frühe Regung deutschen Zeichnertemperaments zu sehen, weil wir vor ihnen an so viel bestes Deutsches späterer Jahrhunderte erinnert werden, aber wir müssen zugleich feststellen, daß dieser den Strich in allen seinen Graden und Rhythmen so genial graphisch handhabende Stil zunächst in Deutschland nicht zur Herrschaft kommt, er bleibt zunächst eine Episode, seine große Zeit folgt erst. Im Teppich von Bayeux lebt etwas von seiner Art wieder auf.

Die nächste Epoche beherrscht die fadenhaft unplastische Schreiblinie nach Art des Godescalc und des St. Gallener Grundrisses, und es kann uns das nicht allzu sehr überraschen. Wir bemerken ja nach der karolingischen Zeit allgemein ein Zurücktreten jener weicheren antikischen Anlehnungen und Entlehnungen, und mit ihnen treten auch der malerische und der graphische Stil der Linie für lange Zeit wieder zurück.

Die neue Kunst der Ottonen ist herber, härter, sie sucht ihre alten Vorbilder, die nach wie vor eine bedeutende Rolle spielen, mehr in Byzanz, sie besinnt sich aber auch viel stärker auf die eigene Vergangenheit.

Als ein Übergang vom Karolingischen zum Ottonischen stellt sich hier der Goldene Psalter aus St. Gallen dar: der malerische Raum des Ebo-Evangelisten verschwindet wieder zugunsten harter Silhouetten, die Umrisse werden wieder zu Bändern. Doch finden wir auch wichtige Änderungen gegenüber dem Stile des Godescalc. Der von der Bogenstellung gefaßte Raum wird von den Figuren der Salbung Davids durch Samuel nicht mehr gleichmäßig netzartig ausgefüllt. Besonders über den Figuren, doch auch zwischen ihnen, bleiben leere Felder, und in dem gleichen Moment, wo sich die Fläche differenziert, macht die Linie selbst die ersten Ansätze zu einer Akzentuierung. Fläche und Strich geben gleichzeitig ihr Kontinuum auf. Die Linie zeigt mit Hilfe des Pinsels — neben der Feder — Wandlungen der Stärke, der Dichtigkeit, der Schwere. — In beiden Beziehungen ist hier aber mehr die Nachwirkung „Karolingischer Renaissance" zu spüren als zielbewußte Neuschöpfung! Doch zugleich germanisiert sich der Stil. Aus dem „vorrätigen" Erdboden werden — um auf eine Definition unseres Werkes „In Stein und Erz" zurückzugreifen — Erdschollen „nach Bedarf": wo im unteren Belagerungsbild der Fuß des rechts Stürzenden den letzten Halt gefun-

den hat, bricht die Terrainbahn als nun entbehrlich ab.
Im Bild der Salbung ist es vor allem die starke Überhöhung des im Grunde doch breit gelagerten Vorganges in ein stehendes Rechteck- bzw. Bogenfeld, was wesenhaft Deutsches, das sehr markant z. B. bei Dürer auftritt, vorwegnimmt — besonders im Zusammenhang mit der gleichzeitigen, prinzipiell doch entgegengesetzten Tendenz, die beiden handelnd nahe zueinander gehörenden Gestalten durch einen ornamentalen „Busch" voneinander abzudrängen, eine Barriere zwischen sie zu legen, über die hin nun ihre Hände um so entschlossener zueinanderstreben. Diese „Kunst der Fuge", die gesteigerte Beziehung über einen künstlich erst geschaffenen Hiatus — symbolhaft am Anfang unserer Dichtung verewigt im Hildebrandlied, dann im „Wechsel" des frühen deutschen Minnesanges (Naumann)* — prägt sich in der späteren deutschen Kunst am deutlichsten aus in der Neigung zu Diptychon- und Triptychon-Formen. — Für die Neigung zur Aufstaffelung des Formates über das sachlich Gebotene hinaus in steile Höhen scheint uns aufschlußreich eine Parallele aus den Gewohnheiten unserer deutschen Wortbildung, die ja — wir fußen hierbei auf Victor Hehns schönem Aufsatze über Goethes Vers — alle weiteren Bestimmungen und Anpassungen des in der Stammsilbe gegebenen und den Akzent tragenden Begriffes durch Anbau tonloser Silben bewirkt, so daß sich — mit etlicher Übertreibung, doch im Prinzip richtig — ein Wort wie „Bucheinbandsdeckelfarbe" aufstaffeln ließe — ein Begriff, der sich in den romanischen Sprachen mit Hilfe mehrerer „di" oder „de" horizontal ausdehnen würde.

„Wir sind zweimal vorhanden, das eine Mal im Persönlichen, das andere Mal im Weltplan."
Peter Hille

B. Der Stil der Reichenau

Zu einer ersten großen Blüte deutscher Kunst erhebt sich die Buchmalerei seit dem Ende des 10. Jahrhunderts auf der alemannischen Reichenau im Bodensee. Mehrere Namen werden uns überliefert, z. B. Eburnant, Ruodprecht, Liuthar, Keralt, Heribert. Die monumentale Strenge ihrer goldgrundierten Buchseiten, die jede Vergrößerung zum Wandbild vertragen würden, ist unvergleichlich und herrlich von schöpferischem Feuer durchglüht (St. Georg zu Oberzell auf der Insel bewahrt uns ja tatsächlich auch die wertvollsten Wandbilder der Zeit). Die Linie ist noch hier der an sich reizlose, gleichsam drahtige starre Kontur, der die bunten festen Farben hält und teilt, durchaus vergleichbar den gleichmäßigen Metallstegen, die in unserer Völkerwanderungskunst die farbigen Steine fassen.
Von großer Wichtigkeit ist aber, wie diese steghafte Linie oft in den hellen Farbflächen dunkel, in den dunklen Farbflächen, namentlich auf dem Gold, hell erscheint. Es bahnt sich darin eine künstlerische Entwicklung an, die bis zu Dürer, Cranach und Baldung führt, auf die wir noch zurückkommen werden. Die spukhafte Wirkung, die Baldung später mit den Effekten der Weißlinienzeichnung auf dunklem Grunde erzielt,



wird vorweggenommen durch die grotesken Dämonentiere des Egbert-Psalters, einer Reichenauer Arbeit des Ruodprecht (zwischen 977 und 993). Es ist diese Weißlinienzeichnung nicht einfach dasselbe wie die gelegentliche „Höhung"

* Das frühe monumentale Beispiel wäre die auffallende Situation der Palastkapelle Kaiser Karls in Aachen: der Kaiser sitzt während der Messe im Obergeschoß des Umganges, der Priester steht am entgegengesetzten Ende zu ebener Erde weit zurück unter der Decke dieses Umganges — und zwischen beiden liegt der gewaltige Hochraum der feierlichen Kuppel (Frankl).

mit Weiß, wie sie schon im Godescalc-Christus auftritt.
Es entspricht nun der Aufspaltung des Konturs — nicht freilich in seinem Duktus, sondern nach dem Hell-Dunkel-Effekt — wiederum ganz die Differenzierung der Fläche in Gestalt und Freiraum, Figur und Leere. Wir sahen den Ansatz dazu im Goldenen Psalter St. Gallens. Was aber dort im Bild der „Salbung" noch ziellos und zufällig blieb, wie recht deutlich die von oben, vom Bogen aus in den Freiraum weit hinunterrankenden Blumen beweisen (einer der vielen Widersprüche jenes an Widersprüchen so reichen Blattes), das wird auf der Reichenau in bewußter Meisterschaft zu einem kunstvoll gewerteten und genutzten Mittel der Komposition. Jene akzentlose Aufteilung der Fläche im Christus des Godescalc und im Klostergrundriß ist also zugunsten einer großen kontrastreichen Spannung der Fläche aufgegeben. Die Öffnung des Grundes, die im Blatte des Godescalc ein „Riß" im Muster gewesen wäre und die noch der St. Gallener Zeichner nachträglich durch Ranken zu verdecken suchte, wird auf der Reichenau zur künstlerisch gewerteten „Pause". Handlung wird in der Fläche erst möglich, wenn die allseitige Geschlossenheit und gleichmäßige Dichte des „Musters" durchbrochen wird.
Soll Handlung, Erzählung die Fläche einnehmen, so müssen die Kräfte auseinandertreten, Raum um sich gewinnen, und das ist der Sinn der nun bei den Künstlern der Reichenau so bewußt verwendeten Leere oder Pause. Doch ist dafür gesorgt, daß diese Tendenz nicht einseitig wirke, den Zusammenhang sprenge. Wenn auch das Muster fallen soll, so muß doch Gott bleiben. Und so werden die Kräfte des „Auseinander" sogleich wieder gebunden — und zwar durch den Goldgrund, der nun für das ganze Mittelalter der jenseitige Grund des Geschehens bleibt. Er trägt durch seine Kompaktheit, erfüllte Lebendigkeit dazu bei, daß trotz der Spannungen keine Löcher entstehen.
Es wird aber darüber hinaus bei den Reichenauer Künstlern der Abstand zwischen den Gestalten religiös motiviert als die notwendige Distanz des Göttlichen vom Menschlichen — eine Distanz, die dann wehende Mantelenden, Fittiche und auch korrespondierende Gesten im Interesse des Bildzusammenhanges leise überbrücken.



Eben durch die kluge Gegeneinandersetzung von Gestalt und Freiraum erhält das Bild der Reichenau ein mächtiges Pathos. Die Flügel der Himmelboten, Mantelenden und Gewandzipfel durchschneiden in kraftvollen Achsen und Diagonalen die Fläche, als ob ein starker Wind sie durch den Raum wehe. So scheint die Größe der Reichenauer Kunst vor allem eine geistige, man ist versucht zu sagen: eine willentliche Größe. Ein gewisser „römischer" Zug ist in ihrer Strenge fühlbar, etwa in der reinen, ganz tektonischen Auffassung der Bauformen, deren scharfe, blitzende Kanten keine Blumenranken umspinnen dürfen.
Ganz deutsch aber ist die Leidenschaft, mit der die Kunst der Reichenau jene andere wichtige Andeutung des Goldenen Psalters, die Ausweitung des Formates in die Höhe, die dort noch ohne innere Beziehung zum Thema geblieben war, zu einer von nun an für alle deutsche Kunst wesentlichen, klassischen Form erhebt, zu einer hinreißenden Magie gestufter Welten in den Evangelistenbildern des Evangeliars Kaiser Ottos III., wo die Deckung von Thema und Hochform großartig wirkt. Nicht haben wir

mehr wie in den karolingischen Evangelistenbildern den heiligen Schreiber, der als Mensch fest auf dem Boden der Erde, näher oder ferner begleitet von seinem Symboltier, arbeitet; hier wird er dem Irdischen entrückt, wird zur raumlosen „Erscheinung", und mit dieser Abwendung vom rationalen Raum — wie kühn, wie frei wird jetzt der Aufbau. Wenn auf den irdischen Evangelistenbildern der karolingischen Zeit der Evangelist gern — oft im oberen Rund einer Nische — von seinem Begleitwesen überschattet war, so vermögen wir hier nicht mehr zu sagen, ob die sonst dem Herrn selbst vorbehaltene Mandorla mit dem Regenbogen jene gewaltige blitzezuckende Wolke aus Propheten und Engeln, in der der Löwe des hl. Markus aufglüht, über sich trage — oder nicht vielmehr aus ihr und dem Chor ihrer Stimmen, die das Rauschen all der Schriftrollen begleitet, zur Erde herablange — zur Erde, die nun ganz leicht nur zuunterst angedeutet wird mit zwei heiligen Schreibern rechts und links, die mit weitaufgerissenen Augen zum Markus aufblicken*.

Was im Psalterium Aureum äußerliche Überhöhung, Ausweitung war, ist hier im raumlosen Gold (das in der Wiedergabe unseres Buches als Schwarz wirkt) offenbar vollendete Zweigeschossigkeit, und die begleitenden Säulen lassen entsprechend aus dem Kapitell der dunklen Schäfte die Basen der oberen hellschimmernden wachsen. Traumhaft wie eine Phantasmagorie erscheint das Ganze, durchhallt von Musik und Chorgesang und erhellt von einem fremden Lichte wie im blendenden Schein des Mondes liegend (die Schlaglichter der Säulenbasen usw.) Es ist hier eine andere Frömmigkeit als in der „karolingischen Renaissance", viel ekstatischer, stärker durchglüht von der Andacht des östlichen syrischen Christentums, aus dem auch reichere Formanregungen auf der neuen dynastischen Verbindung mit Byzanz nach Deutschland gelangen. Der Glaube, daß mit dem nahenden Jahre 1000 — man setzt das Evangeliar Ottos III. in das Frühjahr 998 oder 999 — das Ende der Welt kommen werde, der Anbruch des Jüngsten Tages, die Wiederkunft Christi, gibt dieser Frömmigkeit das rauschhafte Pathos, und es wirkt ein solches, nach zahllosen Richtungen hin die junge, noch werdende deutsche Kunst erhellende Blatt mit seinem Oben und Unten fast schon wie eine Vorwegnahme jenes Verhältnisses zwischen Gott und der Menschheit, wie es Luther fünfhundert Jahre später als „Verheißung" und „Glaube" irrational dem klassischen Heilswege der römischen Kirche entgegensetzte. Ist es vermessen, noch auf einen anderen Punkt hinzuweisen, der auf Späteres seltsam vorauszudeuten scheint? In der blitzenden Wolke rauschen die vielen Spruchrollen der Propheten, der Markuslöwe rollt mit den Füßen seinen Text auf, der heilige Evangelist trägt ihn als gewaltige Schriftrolle um die Schultern gelegt, mit Händen breitend; in seinem Schoße aber liegt der vom Himmel offenbarte Text in Gestalt nicht von einem, sondern von fünf Codices, und unten auf der Erde setzen zwei mit Nimben geschmückte Schreiber, ohne auf das Pult zu sehen, rückblickend vielmehr auf den Markus in der Mandorla, die Buchproduktion fort, so daß sich mit dem in Musik und Mondesglanz schwelgenden geheimnisvollen Zauber sozusagen auch noch eine fleißige Textvervielfältigung, eine wahre Buchfabrik verbindet.



Merkwürdig ist, wie der Aufbau der Gruppe in zwei Geschossen zu einer Gesamtform führt, die der im Norden einst am meisten beliebten Fibelform frappierend nahe kommt — die Wolke entspricht der bald rechteckigen, bald halbrunden Kopfplatte bis in die radialen Vorsprünge, die dort als ornamentale Knöpfe, hier als vorbrechende Blitze motiviert werden; die Man-

* Es ist sehr lehrreich, unseren Markus zu vergleichen mit dem Matthäus des Echternacher Evangeliars (um 990). Geht der Weg von jenem zu Grünewald, so von diesem zu Poussin.

dorla entspricht ganz dem alten Umriß der Fußplatte, und als Brücke des Bügels fungieren hier die aneinandergeschweißten Nimben des Löwen und des Evangelisten — das Ganze ein wichtiger Beleg, wie gewisse charakteristische, in elementaren Neigungen eines Volkes begründete Strukturen sich immer wieder durchsetzen — in anderer Technik, in anderen Formen, in anderer Deutung die gleiche Struktur.

Dem Perikopenbuche Heinrichs II., aus dem ersten Viertel des 11. Jahrhunderts, ebenfalls von der Reichenau, entnehmen wir die Anbetung der Mutter Gottes durch die drei Weisen, die hier und in Echternach zuerst als Könige auftreten. Die Gestalt der Maria als Herrscherin und des Christus auf ihrem Schoße ist mit einer gebietenden Würde aufgefaßt, ernst und streng sind ihre Mienen, groß und einfach alle Konturen, die ganze Erscheinung betont monumental. Und es ist wiederum bezeichnend, daß sich dieser große deutsche Künstler die Gottesmutter, wie sie selbst hochgereckt thront, nicht anders denken kann, als in einem steilen Hochformat. Eine Mittelsäule stützt die Gestalt, überhöht ihren Nimbus noch mit einem figurierten Kapitell, von dem aus zwei romanische Bogen nach rechts und links zu Säulen am Rande gehen, um das Dach einer köstlichen leichten Halle zu tragen, unter der wir uns Maria sitzend vorzustellen haben — auch wenn ihre Gestalt im Bilde die Mittelsäule überschneidet. Die vollkommenste Naivität des Zeichners gegenüber dem Raumproblem wird illustriert durch die Basis eben dieser Mittelsäule, die vor der untersten Thronstufe plötzlich wieder zum Vorschein kommt. Wenn auch eine Architektur mitgezeichnet wird, spielt der rationale Raum hier genau so wenig eine Rolle wie im Evangeliar Ottos III., auch hier handelt es sich um eine Erscheinung im Irgendwo, im Raumlosen, das das Gold hier wie dort und bis in die Spätzeit der Gotik hinein symbolisiert.

Hier haben wir nun besonders eindrucksvoll die mächtigen Leeren des Grundes, in die hinein die Gesten der Mutter und des Kindes machtvoll vordringen, die segnende Hand des Kindes, die gemessen grüßende der Mutter. Was sie so ausdrucksvoll macht, ist, daß sie allein von den Gestalten die Mittellinie der Säule überschneiden — und um das zu können, recken sich die Arme weit über das natürliche Maß hinaus („Bedarfslinie") den sich nahenden drei Königen entgegen, die auf einem besonderen Blatte, auf der Gegenseite des aufgeschlagenen Buches dargestellt sind. Die Geste der heiligen Hände muß also die Barriere der Randsäulen hier und dort und auch noch des Falzes überwinden. Warum diese Verteilung des einen Vorganges auf zwei Seiten, die doch eine Spaltung, eine Auseinanderreißung ist? — Die drei Könige mit der Maria-Christus-Gruppe auf eine Seite bringen, hätte bedeutet, sich einem Breitformat unterwerfen.

Die eine Seite könnte ja unmöglich alle Personen in der jetzigen Größe aufnehmen, denn ein gemessener Abstand mußte unter allen Umständen nach der Etikette des Himmels bleiben. Es wäre dann kaum etwas anderes übriggeblieben, als einen horizontalen Streifen zu bilden, wie er



im rund zwanzig Jahre früheren Echternacher Kodex die Gruppe aufnimmt, wobei auch dort ganz offenkundig ist, daß der Künstler die möglichst weit abgerückte Maria durch den Bogen einer Thronhalle zu überhöhen sucht. Aber solche mehr irdisch-epische Haltung war jetzt auf der Reichenau nicht mehr möglich*. Die Zeit drängte auf die große überirdische Form. Und da ergriff der Meister dieses Perikopenbuches die Form des Diptychons, die ja gerade das aufgeschlagene Buch so nahe legt und die einem tiefen Wesenszuge der deutschen Kunst entspricht, gipfelnd im späteren Wandelaltar der Multscher, Witz, Moser, Grünewald, Baldung. Erinnern wir uns, wie in der „Salbung" des Da-

* Man vergleiche eine Kleinigkeit wie den Stern. Im gemütlich erzählenden Echternacher Bilde ist er ein gleichgültiger Punkt an wirkungsloser Stelle — in der monumentalen Darstellung der Reichenau wird er bestimmender Teil der Komposition an entscheidendem Platze.

vid im „Goldenen Psalter“ die nahe zueinander gehörigen Personen ein zwischen sie gesetzter Ornamentenbusch abdrängte, voneinander schob und wie doch die aufeinander bezogenen, zueinander drängenden Bewegungen der Personen die eben erst geschaffene Hemmung mit verdoppelter Kraft zu überwinden suchten, so haben wir die Vorform für die Ausbreitung des Themas zum Diptychon, wie jenes gleiche Blatt uns auch die Vorform für die Überhöhung zum Zweigeschossigen der Evangelisten im Buche Ottos III. war.

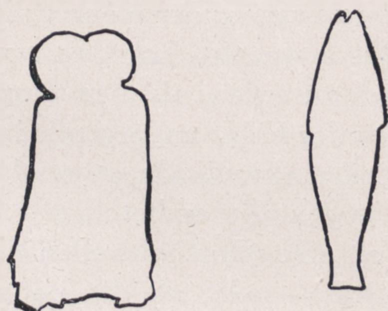


„Jedes Volk hat sein Lied und hält den ursprünglichen Ton fest, bis es verstummt.“

Hebbel

Exkurs über zweierlei Kontur

Wenn wir sagten, die Reichenauer Buchillustration zeichne sich durch ihre geistig zwingende Bewegtheit aus, so bedarf diese Feststellung noch einer Präzisierung. Fehlt es auch der Reichenauer Kunst durchaus nicht an stark bewegten, die Szene beherrschenden Einzelfiguren

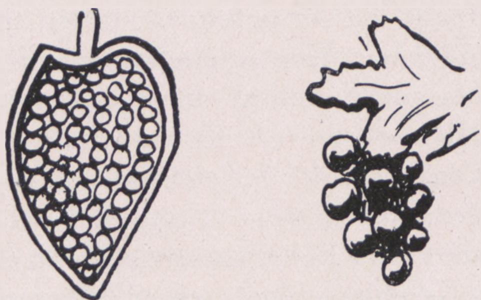


— am wenigsten wohl im Codex Egberti —, so bemerken wir doch im allgemeinen, daß selbst leidenschaftliche, ja ekstatische Bewegtheit einzelner oder mehrerer sammelnd umfangen wird von einem großen Außenkontur, in welchem die Bewegung nach innen gewaltig brodelt, nach außen aber verstummt. Ein gutes Beispiel bietet die „Heimsuchung“ des Codex Egberti, bei der die beiden tief erregten Gestalten in *einer* glockenförmigen Kontur eingeschlossen werden, über den nicht einmal eine Fingerspitze vordringt. Bemerkenswert die Verwandtschaft solchen Konturs mit den Umrissen des Fisch-Vogel-Ornamentes vom 7. und 8. Jahrhundert, das seine große Beliebtheit vielleicht eben der glatten Geschlossenheit seiner Konturen verdankt.

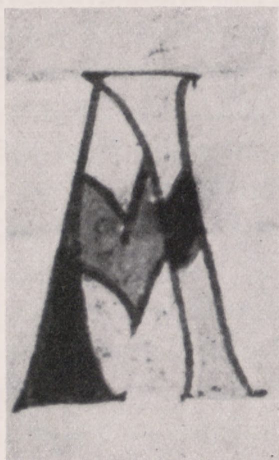
Man sehe die Wolke über unserem Evangelisten: welche aufregende Ekstase der mit ihren Schriftrollen anrauschenden Propheten, der aus der Tiefe anstürmenden Engel; aber nichts von all dem Sturm dringt in den Raum, denn ein fester undurchdringlicher Gesamtkontur schließt die zur Einheit gezwungene hymnische Gruppe hermetisch ein, nur ein paar ausfahrende Blitze können den Kreis durchbrechen. Und ähnlich wird der abwechslungsreich bewegte Umriß des Evangelisten ganz und gar in die breitrandige Muschel seiner Mandorla eingekapselt. Die drei Könige der Anbetung werden, obwohl nach ihren dem Sterne zugewandten Gesichtern tief erregt und im halb knieenden Darbringen der Geschenke körperlich entschieden profiliert, doch durch ihren gedrängten Parallelismus, vor allem aber durch die einhüllenden weiten Manteldraperien nach außen wieder merkwürdig tonlos massig in eins gefaßt, und ihr Ziel, die Mutter-Kind-Gruppe, gibt ein besonders lehrreiches Beispiel, indem in ihr das Kind so völlig in den Außenkontur der Mutter eingebaut ist*, daß eben nur die Segensfinger den Bann durchbrechen, auch diese aber nur, weil der zum hoheitsvollen Gruß vorgehende Arm der Mutter den kleinen Arm mitnimmt (die Art, wie hier der Gesamtkörper sich ringsum verschließt, Mutter und Kind in einen Innenraum zusammenfallen und nur in der Körpermitte eine Öffnung des Konturs erfolgt, entspricht dem Ottonischen Doppelchor-Grundriß in der Prägung St. Michaels zu Hildesheim).

Es wird uns die Beobachtung in den folgenden Jahrhunderten noch recht oft begegnen, daß unsere Zeichner dort, wo Bewegung einzelne oder mehrere Gestalten — und nicht selten mit höchster Leidenschaft — ergreift, nicht eigent-

* Die Feststellung, daß es sich eben um den byzantinischen Typ der „Nikopoia“ handelt, würde nichts erklären.



lich die Bewegungen zu einer höchsten Steigerung kontrapostisch gegeneinander führen, sie vielmehr in einem Massenkontur früher oder später abfangen und gleichsam ergebnislos fallen lassen. Wir fügen ein allereinfachstes Beispiel aus der Ornamentik hier bei — durch Gegenüberstellung einer alemannischen und einer alexandrinischen Traube, jene aus dem Bregenzer Museum, diese aus dem Münchener. Auch wo die Einzelgestalt einen sozusagen offenbarenden, einen ausdrucksstarken Kontur aufweist, wird sie überaus häufig in einem bergenden Gruppenkontur abgedämpft. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür bieten uns schon die Schreibkünstler unserer frühen Bücher, die sich vielfach in wilden, ja barock nach allen Richtungen ausfahrenden Buchstabenformen gefallen, aber dann diese so stark bewegten Individuen in einem starren, andersfarbigen Block



zusammenspannen, in dem sie, gleichsam verstummt, „Richtung nehmen" wie später Gutenbergs gotische Typen im Winkelhaken. Wir denken z. B. an das Evangeliar aus dem Essener Münsterschatz (um 800), wo dann aber mitunter auch der „Block" wieder durch Farbwechsel in der Fläche gesprengt wird.

Wo ähnliche Blockungen der Schrift sich auch schon in irischen Vorbildern zeigen, entbehren sie durchaus dieses inneren Widerspruchs zu der wilden Bewegtheit des einzelnen Buchstabens. Man kann sagen: bei den Iren stößt der wildausfahrende Buchstabe frei in den Raum vor, der sich zum Block zusammenschließende Buchstabe aber hat seine Form bereits gemäßigt. Der Wille, solche Hemmungen mit Energie zu durchbrechen, ist gerade in der Reichenauer Kunst spürbar, äußert sich aber mehr als in den Gestalten selbst in wehenden Mantelenden, Gewandzipfeln und rauschenden Engelsflügeln.

Wir halten uns berechtigt, zur Erklärung nochmals auf den so überaus einheitlichen Stil der nordischen Bronze-Ornamentik hinzuweisen, der geradezu damit charakterisiert ist, daß ein gewaltiger Aufwand an rollender, kreisender, spiraler Bewegtheit durch vielfache parallele Wiederholung nicht gesteigert, sondern um ein gut Teil seines Elans gebracht und immer wieder durch Zonen, Streifen, Rahmen sammelnd abgeschlossen wird.

Es wäre kurzsichtig, alles spätere Geschehen in unserer Kunst auf diesen einen Nenner zu bringen. In der germanischen Völkerwanderungskunst bemerken wir auch ganz andere Tendenzen, eine viel stärker gelöste Bewegtheit und freie Verknüpfungen, Durchdringungen — obwohl auch hier die heftig ausgreifende Bewegung sehr häufig in bergende Konturen eingesammelt wird. Auf jeden Fall haben wir die Pflicht, nach einer tieferen Deutung zu suchen. Und da wäre zu sagen: der Kontur, der eine gezeichnete Figur umgibt, kann von zwei Seiten her verstanden werden: als die Grenze, die eine vom Inneren der Figur ausgehende individuelle Bewegung, eine schwellende, atmende, pulsende Bewegung gegen die unbeteiligte Außenwelt vorschiebt als eine selbst schwellende, atmende, pulsende Linie — oder als die Bahn, die eine außermenschliche, eine kosmische oder göttliche Kraft beschreibt, indem sie von außen her die Figur pressend, schneidend aus dem Nichts heraushebt — als eine transzendente Linie gegen eine immanente. Es ist begreiflich, daß die kosmische, transzendente Linie als eine außerindividuelle, eine typische Linie niemals das vielfache, leichte, zärtliche Auf und Ab der von innen her bestimmten, menschenhaften Linie haben kann. Innerhalb des Ornaments heißen

die großen Gegensätze Ranke und Flechtband. Die Ranke ist atmende Entfaltung, Einheit von innen her, kennt also kaum Überschneidungen. Sie bereichert sich durch Sprossung. Das Flechtband erhält seine Bewegung von außen, in Kreuzungen und Überschneidungen und wird von außen bereichert durch „Begleitungen". Man darf den Gegensatz vielleicht auch kennzeichnen als „Bewegung" und „Bewegtheit".

Nun liegen die Dinge keineswegs historisch so schön geordnet, daß man etwa sagen dürfte: der transzendente Kontur sei der nordische oder deutsche Kontur. Er ist weder die einzige deutsche Umrißlinie, noch fehlt er in anderen Gebieten gänzlich. Aber soviel läßt sich doch behaupten, daß er innerhalb unserer Kunst eine besonders wichtige Rolle spielt, und wir können das recht wohl begreifen, wenn wir beachten, daß ein Gefühl, das stärkstens erfüllt ist vom Erlebnis des All-Einen-Zusammenhanges aller Dinge, wie es unser Völkerwanderungsornament bestimmt, bei jeder Abhebung, Ablösung eines einzelnen nur vom Weltganzen aus, von außen her verfahren kann — und wenn wir ferner beachten, daß in unserem Geistesleben sich gerade in entscheidenden Zeitpunkten die Erfassung und Formung der Dinge von einem „Drüben", einem „Jenseits" her oft revolutionär durchgesetzt hat.

Luther hat gegen Erasmus den „freien Willen" des Menschen fanatisch geleugnet und hat als unbedingter Verfechter der Prädestination dem Menschen jede Möglichkeit einer spontanen Annäherung an Gott verweigert, alles ausschließlich der Gnade von „Drüben" her anheim stellend.

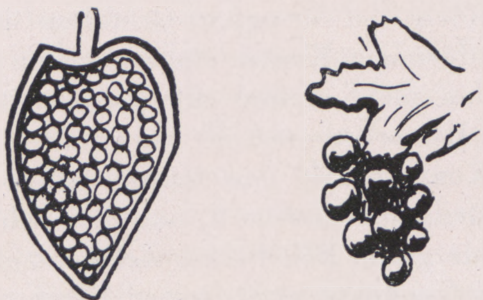
Kant gibt den Menschen einen kategorischen Imperativ, der dem gestirnten Himmel näher ist als ihren Herzen und dessen Formulierung ein klassisches Beispiel der Motivierung von außen her darstellt: „Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung zum allgemeinen Naturgesetz werden sollte." — „Was wir hier erleben, gehört seinem inneren Wesen nach eben nicht zur Erscheinungswelt, sondern zu einer jenseitigen Welt, die auf rätselhafte Weise an dieser Stelle in die Welt der Erscheinung gleichsam hereinragt" (Meissinger)*. Regungen eines herzlichen Wohlgefühls können die tugendhafte Handlung nur entwerten — was selbst Schiller gegen das Gefühl ging: „Gerne dien ich den Freunden, doch tu ich es leider mit Neigung." Die Tätigkeit des menschlichen Geistes wirft Kant auf ihre prädestinierten Bahnen zurück, und so setzt er die Welt in ein Drüben, ein Jenseits, wo das „Ding an sich" von keiner sich annähernden menschlichen Erkenntnis je erreicht werden kann.

Daß der Lyriker Goethe zauberisch aus dem Herzen zu uns spricht, bedarf keiner Versicherung — und so jeder echte Lyriker. Aber wie steht es mit dem Denker Goethe? Das Tun seines Wilhelm Meister ist nur bedingt von innen her motiviert, in ganz entscheidender Weise wird es bestimmt und gelenkt von außen her, vom „Turme". Und der kühne, revolutionäre Sinn der „Wahlverwandtschaften" ist ja eben, zu zeigen, wie Weltengesetze unerbittlich unsere menschlichsten Handlungen und Unterlassungen prädestinieren. Neigung und Haß werden von außen, von Drüben angesehen, und ist nicht das schwierige Werk bis in den Stil der Sprache hinein, im Vergleich etwa zum „Werther", von dieser neuen Blickrichtung aus zu verstehen? Und verfährt der Naturwissenschaftler Goethe nicht mit dem Phänomen der Farbe ganz ähnlich wie Luther mit seinem Gott und Kant mit den „Dingen an sich", wenn er das von Newton zur Vermittlung zwischen Welt und Mensch eingeführte Prisma mit so leidenschaftlichem Haß verwirft.

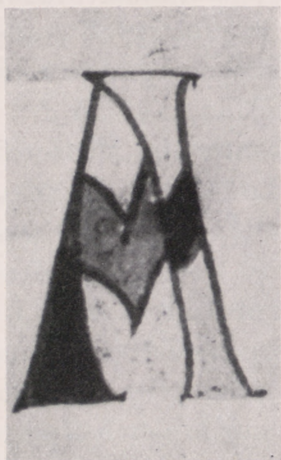
Wir wollen von Goethe aus in die Frühzeit unserer Dichtung zurückblicken. In vielfacher Hinsicht ist das Hildebrandlied als Struktur aufschlußreich — wir erwähnten es schon in einer Parallele zur „Salbung" des „Goldenen Psalters". Hier interessiert uns die ehern geprägte Situation des Beginnes. Von entgegengesetzten Himmelsrichtungen stoßen zwei Reiter aufeinander, von außen schicksalhaft geschoben. Die Stimme des Blutes schweigt, und so tötet der Vater den Sohn, der Sohn den Vater. Dieses Aufeinanderstoßen von außen her gibt den Gestalten eine dichterische Kontur, die durchaus dem hier behandelten Stile unserer Zeichner gleicht*. Weil

* Vergleiche auch Wilhelm Wundt: „so blieb bei Kant der Imperativ der Pflicht . . eine Stimme aus einer anderen, übersinnlichen Welt".

* Die in zwei geschiedenen Arkaden gegeneinander anreitenden westgotischen Ritter an einem der Gurtbögen von Santa Maria de Naranco erscheinen fast als Illustration des Hildebrand-Liedes.



lich die Bewegungen zu einer höchsten Steigerung kontrapostisch gegeneinander führen, sie vielmehr in einem Massenkontur früher oder später abfangen und gleichsam ergebnislos fallen lassen. Wir fügen ein allereinfachstes Beispiel aus der Ornamentik hier bei — durch Gegenüberstellung einer alemannischen und einer alexandrinischen Traube, jene aus dem Bregenzer Museum, diese aus dem Münchener. Auch wo die Einzelgestalt einen sozusagen offenbarenden, einen ausdrucksstarken Kontur aufweist, wird sie überaus häufig in einem bergenden Gruppenkontur abgedämpft. Ein aufschlußreiches Beispiel dafür bieten uns schon die Schreibkünstler unserer frühen Bücher, die sich vielfach in wilden, ja barock nach allen Richtungen ausfahrenden Buchstabenformen gefallen, aber dann diese so stark bewegten Individuen in einem starren, andersfarbigen Block



zusammenspannen, in dem sie, gleichsam verstummt, „Richtung nehmen" wie später Gutenbergs gotische Typen im Winkelhaken. Wir denken z. B. an das Evangeliar aus dem Essener Münsterschatz (um 800), wo dann aber mitunter auch der „Block" wieder durch Farbwechsel in der Fläche gesprengt wird.

Wo ähnliche Blockungen der Schrift sich auch schon in irischen Vorbildern zeigen, entbehren sie durchaus dieses inneren Widerspruchs zu der wilden Bewegtheit des einzelnen Buchstabens. Man kann sagen: bei den Iren stößt der wildausfahrende Buchstabe frei in den Raum vor, der sich zum Block zusammenschließende Buchstabe aber hat seine Form bereits gemäßigt. Der Wille, solche Hemmungen mit Energie zu durchbrechen, ist gerade in der Reichenauer Kunst spürbar, äußert sich aber mehr als in den Gestalten selbst in wehenden Mantelenden, Gewandzipfeln und rauschenden Engelsflügeln.

Wir halten uns berechtigt, zur Erklärung nochmals auf den so überaus einheitlichen Stil der nordischen Bronze-Ornamentik hinzuweisen, der geradezu damit charakterisiert ist, daß ein gewaltiger Aufwand an rollender, kreisender, spiraler Bewegtheit durch vielfache parallele Wiederholung nicht gesteigert, sondern um ein gut Teil seines Elans gebracht und immer wieder durch Zonen, Streifen, Rahmen sammelnd abgeschlossen wird.

Es wäre kurzsichtig, alles spätere Geschehen in unserer Kunst auf diesen einen Nenner zu bringen. In der germanischen Völkerwanderungskunst bemerken wir auch ganz andere Tendenzen, eine viel stärker gelöste Bewegtheit und freie Verknüpfungen, Durchdringungen — obwohl auch hier die heftig ausgreifende Bewegung sehr häufig in bergende Konturen eingesammelt wird. Auf jeden Fall haben wir die Pflicht, nach einer tieferen Deutung zu suchen. Und da wäre zu sagen: der Kontur, der eine gezeichnete Figur umgibt, kann von zwei Seiten her verstanden werden: als die Grenze, die eine vom Inneren der Figur ausgehende individuelle Bewegung, eine schwellende, atmende, pulsende Bewegung gegen die unbeteiligte Außenwelt vorschiebt als eine selbst schwellende, atmende, pulsende Linie — oder als die Bahn, die eine außermenschliche, eine kosmische oder göttliche Kraft beschreibt, indem sie von außen her die Figur pressend, schneidend aus dem Nichts heraushebt — als eine transzendente Linie gegen eine immanente. Es ist begreiflich, daß die kosmische, transzendente Linie als eine außerindividuelle, eine typische Linie niemals das vielfache, leichte, zärtliche Auf und Ab der von innen her bestimmten, menschenhaften Linie haben kann. Innerhalb des Ornaments heißen

die großen Gegensätze Ranke und Flechtband. Die Ranke ist atmende Entfaltung, Einheit von innen her, kennt also kaum Überschneidungen. Sie bereichert sich durch Sprossung. Das Flechtband erhält seine Bewegung von außen, in Kreuzungen und Überschneidungen und wird von außen bereichert durch „Begleitungen". Man darf den Gegensatz vielleicht auch kennzeichnen als „Bewegung" und „Bewegtheit".

Nun liegen die Dinge keineswegs historisch so schön geordnet, daß man etwa sagen dürfte: der transzendente Kontur sei der nordische oder deutsche Kontur. Er ist weder die einzige deutsche Umrißlinie, noch fehlt er in anderen Gebieten gänzlich. Aber soviel läßt sich doch behaupten, daß er innerhalb unserer Kunst eine besonders wichtige Rolle spielt, und wir können das recht wohl begreifen, wenn wir beachten, daß ein Gefühl, das stärkstens erfüllt ist vom Erlebnis des All-Einen-Zusammenhanges aller Dinge, wie es unser Völkerwanderungsornament bestimmt, bei jeder Abhebung, Ablösung eines einzelnen nur vom Weltganzen aus, von außen her verfahren kann — und wenn wir ferner beachten, daß in unserem Geistesleben sich gerade in entscheidenden Zeitpunkten die Erfassung und Formung der Dinge von einem „Drüben", einem „Jenseits" her oft revolutionär durchgesetzt hat.

Luther hat gegen Erasmus den „freien Willen" des Menschen fanatisch geleugnet und hat als unbedingter Verfechter der Prädestination dem Menschen jede Möglichkeit einer spontanen Annäherung an Gott verweigert, alles ausschließlich der Gnade von „Drüben" her anheim stellend.

Kant gibt den Menschen einen kategorischen Imperativ, der dem gestirnten Himmel näher ist als ihren Herzen und dessen Formulierung ein klassisches Beispiel der Motivierung von außen her darstellt: „Handle so, als ob die Maxime deiner Handlung zum allgemeinen Naturgesetz werden sollte." — „Was wir hier erleben, gehört seinem inneren Wesen nach eben nicht zur Erscheinungswelt, sondern zu einer jenseitigen Welt, die auf rätselhafte Weise an dieser Stelle in die Welt der Erscheinung gleichsam hereinragt" (Meissinger)*. Regungen eines herzlichen Wohlgefühls können die tugendhafte Handlung nur entwerten — was selbst Schiller gegen das Gefühl ging: „Gerne dien ich den Freunden, doch tu ich es leider mit Neigung." Die Tätigkeit des menschlichen Geistes wirft Kant auf ihre prädestinierten Bahnen zurück, und so setzt er die Welt in ein Drüben, ein Jenseits, wo das „Ding an sich" von keiner sich annähernden menschlichen Erkenntnis je erreicht werden kann.

Daß der Lyriker Goethe zauberisch aus dem Herzen zu uns spricht, bedarf keiner Versicherung — und so jeder echte Lyriker. Aber wie steht es mit dem Denker Goethe? Das Tun seines Wilhelm Meister ist nur bedingt von innen her motiviert, in ganz entscheidender Weise wird es bestimmt und gelenkt von außen her, vom „Turme". Und der kühne, revolutionäre Sinn der „Wahlverwandtschaften" ist ja eben, zu zeigen, wie Weltengesetze unerbittlich unsere menschlichsten Handlungen und Unterlassungen prädestinieren. Neigung und Haß werden von außen, von Drüben angesehen, und ist nicht das schwierige Werk bis in den Stil der Sprache hinein, im Vergleich etwa zum „Werther", von dieser neuen Blickrichtung aus zu verstehen? Und verfährt der Naturwissenschaftler Goethe nicht mit dem Phänomen der Farbe ganz ähnlich wie Luther mit seinem Gott und Kant mit den „Dingen an sich", wenn er das von Newton zur Vermittlung zwischen Welt und Mensch eingeführte Prisma mit so leidenschaftlichem Haß verwirft.

Wir wollen von Goethe aus in die Frühzeit unserer Dichtung zurückblicken. In vielfacher Hinsicht ist das Hildebrandlied als Struktur aufschlußreich — wir erwähnten es schon in einer Parallele zur „Salbung" des „Goldenen Psalters". Hier interessiert uns die ehern geprägte Situation des Beginnes. Von entgegengesetzten Himmelsrichtungen stoßen zwei Reiter aufeinander, von außen schicksalhaft geschoben. Die Stimme des Blutes schweigt, und so tötet der Vater den Sohn, der Sohn den Vater. Dieses Aufeinanderstoßen von außen her gibt den Gestalten eine dichterische Kontur, die durchaus dem hier behandelten Stile unserer Zeichner gleicht*. Weil

* Vergleiche auch Wilhelm Wundt: „so blieb bei Kant der Imperativ der Pflicht . . eine Stimme aus einer anderen, übersinnlichen Welt".

* Die in zwei geschiedenen Arkaden gegeneinander anreitenden westgotischen Ritter an einem der Gurtbögen von Santa Maria de Naranco erscheinen fast als Illustration des Hildebrand-Liedes.

hinter jedem ein Heer steht, muß sich die Handlung so abrollen:

„Ich hörte das sagen,
Daß sich Ausfordrer einzeln trafen,
Hildebrand und Hadubrand
zwischen den Heeren.
Sie, Sohn und Vater,
sahen nach ihrem Panzer,
Schlossen ihr Schirmhemd,
gürteten sich ihr Schwert um,
Die Reisigen über die Ringe,
um zu solchem Streit zu reiten."

Mit Eisen ist nun jede Gestalt, hinter sich das Heer, geplattet und im Panzer schon schicksalhaft verschlossen, ehe — umsonst — die Stimme des Alten erklingt.

Mit nicht geringerer Sprachgewalt zeigt das „Wessobrunner Gebet" die fanatische Auseinanderreißung von Gott und Mensch, wobei nicht einmal diese Vorstellung selbst das Wichtige ist, sondern eben der merkwürdige Fanatismus, mit dem die absolute Nichtigkeit des Hier der Allmacht drüben gegenübergestellt wird. Luthers „non nihil", die Vorstellung von der „völligen Ohnmacht des Menschen der göttlichen Allwirksamkeit gegenüber" (Merkle) ist hier ganz nahe, und selbst Luthers hämmernde Sprache klingt hier voraus.

„Mir gestand der Sterblichen
Staunen als das Größte,
Daß Erde nicht war noch oben Himmel,
Noch irgendein Baum,
noch Berg nicht war,
Noch Sonne nicht schien
Noch Mond nicht licht war
noch die mächtige See.
Da dort nirgends nichts war
an Enden und Wenden,
Da war doch der eine allmächtige Gott."*

Wenn Richard Wagner, entgegen einem Verdi, der bewußt die menschliche Stimme zum Träger und Maßstab seiner Oper macht, das Orchester entfesselt und die Menschenstimme nur eben ein weiteres Instrument in ihm sein läßt, das oft genug um seine Behauptung kämpfen muß, wirkt da nicht genau wiederum jene Erfassung des Geschehens von außen, von einem „Drüben" her, daß man sich fragen darf, ob nicht dieses Gestalten vom Orchester aus, das doch der Vertreter des kosmischen Prinzipes ist, Wagner ganz notwendig mit fortschreitender Klarheit von den mehr historischen zu rein mythischen Stoffen bringen mußte. Was wir oben von der doppelt möglichen Auffassung des Konturs sagten, findet hier in der Musik eine besonders klare Verdeutlichung: der Kontur einer Verdischen Menschengestalt ist als das tönende Herz von innen her gegeben. Die Wagnerschen Heroen werden von außen her, durch orchestrale Leitmotive profiliert.

Lassen wir es ganz dahingestellt, ob die Bemühungen, die aus der sehnsuchtsvollen Empfindung des Volkes heraus dem Aufbau eines Deutschen Reiches galten, zu einem Erfolge hätten kommen können oder nicht — Bismarck schob sie beiseite und hämmerte die Einheit „mit Blut und Eisen" vom Jenseits der Grenzen her, vom „Drüben" aus auf den Schlachtfeldern gegen äußere Feinde zusammen — ja, ist nicht der Sinn der Italienpolitik der Deutschen Kaiser bis zu Gattinara, dem Kanzler Karls V., der Gedanke, in verschiedenen Graden der Bewußtheit, Deutschland am besten von drüben, von jenseits der Grenzen her zu regieren? „Der Zusammenhalt der auseinanderstrebenden Stämme ward erst gewährleistet, als Otto d. Gr. an dem festgefügten Bau der deutschen Kirche Stütze fand und deren Abhängigkeit von seinem Willen auch nach außen hin durch Beherrschung des Papsttums, zu der die Eroberung Italiens führte, sicherstellte" (Hampe).

Kehren wir von diesem Exkurs zur Reichenau zurück: die drei Könige, die dem göttlichen Kinde nahen, haben keinen freien, ausschwingenden Kontur, sind vielmehr eingeschalt in eine summierende Außenlinie ohne spontane Ausdruckskraft. Beachten wir aber auch, daß die aufgerissenen, verzückten Augen der Männer nicht der Gestalt auf dem Throne zugekehrt sind, sondern dem weisenden Sterne, der stark in

* Man vergleiche Luther: „Hier ist nichts Sichtbares, nichts Erfahrbares, weder innerhalb noch äußerlich, auf das man sein Vertrauen setzen oder das man lieben oder fürchten könnte. Hoch über alle Dinge hinaus wird der Gläubige entrückt zu dem unsichtbaren, unerfahrenen, unbegreiflichen Gott, mitten hinein in inwendige Finsternis, ohne daß er weiß, wen er liebt." Auch in bezug auf Kant ist diese Äußerung wichtig.

seinem Bogenfelde strahlt. Der Stern ist es, der ihr Blicken, aber auch ihre Gestalt, ihre Bewegung magnetisch bestimmt. Sie sind für den Künstler nicht in erster Linie Menschen, die aus einem Triebe des Herzens und in leidenschaftlicher Bewegtheit jeder einzelne sich niederwerfen wollen, sondern die vom Sterne Gezogenen, schicksalhaft und einer gleich dem anderen, und ebenso scheint es der Stern zu sein, der aus dem schweren Außenkontur der Mutter-Kind-Gruppe die beiden Arme, den großen und den kleinen, schicksalhaft vordringen macht. Wenn wir wiederholt hinwiesen auf die starke Bewegung, mit der Engelsfittiche, Mantelenden und Gewandzipfel den Freiraum der Reichenauer Bildseiten durchwehen, so handelt es sich offenbar auch bei ihnen mehr um eine Bewegung von außen als von innen. Es wirkt manchmal, als werde die für sich selbst ziemlich stille Gestalt — etwa der Engel der Verkündigung an die Hirten — von Flügeln und Gewandbahnen wie von Treibriemen, die „drüben" aus einer äußeren Kraftquelle kommen, in Bewegung gesetzt.

C. Die Schulen von Salzburg und Regensburg, Hildesheim und Köln

Es könnte scheinen, als hätten wir uns mit dem reifen Reichenauer Werk doch allzu sehr in das Gebiet der Malerei hinüber begeben, und wer wollte leugnen, daß diese Arbeiten auch in der Geschichte der deutschen Malerei einen sehr wichtigen Platz einnehmen. Aber vieles berechtigt uns, sie trotz ihrer reichen Verwendung von Deckfarben auch in unserem Zusammenhange zu behandeln — in der Hauptsache der Umstand, daß die Reichenauer Blätter „malerisch" im eigentlichen Sinne doch nur bedingt und ausnahmsweise sind (zu den Ausnahmen gehört das reizende Initial L aus dem Hillinusevangeliar). Verstehen wir unter der Kunst des Malens das bewußte Wirken in und mit und aus der Farbe, so geht die gleichzeitige Regensburger Schule schon wesentlich über die Reichenauer hinaus, und in der Salzburger Schule, die auch im streng zeichnerischen Sinne höchstkultivierte Arbeiten aufweist, treten uns dann mit der Mitte des 12. Jahrhunderts Blätter entgegen, die rückschauend das überwiegend Zeichnerische in der Reichenauer Kunst deutlich machen. Trotz Verwendung vieler Farben, blaugrau, rosagrau, violett, hellgrün, weiß, mattrotbraun, gelb und schwarz (Deckert), wirken die Reichenauer Evangelistenbilder doch wie stumm einfarbig, wie dünn koloriert gegen die frei und naturhaft erklingenden Farbmelodien der Buchkünstler Salzburgs.

Sehr eigenartig ist die Behandlung der Linie in der Regensburger Kunst. Erinnert der Stil der Reichenau an Wandmalerei, so der Stil Regensburgs an (orientalische) Teppiche, die übrigens tatsächlich ein Haupthandelsartikel der Stadt waren und an die auch noch die hundert Jahre spätere prächtige Wanddekoration in Prüfening bei Regensburg erinnert. Wie Webfäden verbinden sich im Blatte der Krönung Heinrichs II. durch Christus die Linien zu roten, blauen, weißen und grünen Flächen von durchsichtig linearer Textur, und aller Reiz beruht auf dem Widerspiel von linearer Einzel- und malerischer Massenwirkung; die Faktur der Rahmen und der Gründe bleibt oft kanevasartig linear, ist aber zugleich durch die verwirrende Fülle des Hin und Her der engen Maschen malerisch. Ganz von fern könnte man diese Lust am linearen Spiel dem Stil des Utrecht-Psalters vergleichen, nur daß sich dieses Spiel in der Regensburger Kunst vor allem im Ornamentalen bewährt und bei hohem Reiz des Ganzen hier doch die Linie selbst mechanisch bleibt. Der Vergleichspunkt liegt in dem Graphisch-Phantasievollen, in dem Botticellihaft Preziösen, das dort mehr in der einzelnen Linie, hier mehr in lebendig gegeneinandergestellten Liniengruppen und -feldern herauskommt.

Es ist keineswegs unsere Absicht, einen kunsthistorisch-schulmäßigen Zusammenhang zwischen dem Utrecht-Psalter und der Regensburger Buchmalerei herzustellen. Man ist ja eher geneigt, Regensburgs Stil von der Schule von Corbie (bei Amiens) herzuleiten — von dort kam durch Geschenk Arnulfs jener „Codex Aureus", der die Anfänge Regensburgs sichtlich beeinflußte. Wo der Utrecht-Psalter entstand und gar von welcher Hand, ist ganz offen. Wenn man ihn heute gern nach Reims legt, ist damit über die Stammeszugehörigkeit seines Zeichners gar nichts ausgesagt, da die Klöster ihre Brüder aus

allen Windrichtungen aufnahmen. Wir meinen vielmehr, daß bestimmte Grundarten und -möglichkeiten deutscher Zeichenkunst — immer mit aller Vorsicht gesagt — den Utrecht-Psalter mit Regensburgs eigentümlicher Art vereinen, und wir wollen, um das zu verdeutlichen, nur den Namen des größten Regensburgers nennen: Altdorfer! Über die Jahrhunderte hin und ohne „Zusammenhang“ sind da verblüffende Parallelen. So ist etwa des Altdorfer Blatt mit Marcus Curtius, der zu Pferde in den Abgrund sprengt, ebensosehr in seiner lebendigen, „wörtlichen“ Drastik wie in der Handhabung des Striches, der eine gewisse spröde Rokoko-Grazie hat, so manchen Einzelheiten des Psalters recht nahe. Fast könnte man sagen: der Utrecht-Psalter mutet an wie die früheste Offenbarung dessen, was wir viel später „Stil der Donauschule“ nennen, wobei wir aber diesen Stil nicht landsmannschaftlich, sondern als Typus nehmen.
Wir müssen kurz noch auf eine andere Eigentümlichkeit der Regensburger Buchkunst hinweisen — das ist ihre Vorliebe für starke Rahmungen, deren reich und geschmackvoll ornamentierte Rhomben- und Rechteckleisten sich phantasievoll durchdringen und so sehr den Eindruck des Ganzen bestimmen, daß die Figuren der inneren Bildfläche wesentlich von der Geometrie her mitbestimmt werden. In den schönsten Blättern freilich stellen die Füllungen der Felder — und hier ist dann der teppichhafte Reiz wieder sehr stark — kunstvolle Durchdringungen von Initialen dar, wobei das Schweifende, Expansive, Ruhelose germanischer Flechtwerke so eigenartig zur Ruhe, Dauer und Harmonie ausbalanciert ist, daß man von einem römisch-disziplinierten Bandwerk sprechen darf. Italienische Einflüsse sind in Regensburg — auch im Kirchengrundriß — stets nahe gewesen. So darf man als Gegenstück jener Initialbildungen die komplizierten Rahmungen der Regensburger als römische Axialität deuten, die nun wieder auf die seltsamste Weise germanisch umgebogen, nämlich durch Keilmotive halb gesprengt wird.
Besonders reizvoll ist es, wie zwischen den starken Buchstabenranken immer wieder feine ferne Kleinformen schwimmen, und auch in den Buchstaben selbst springt der Maßstab ganz unvermittelt um. Das Illustrative beschränkt sich hierbei oft auf kleine Evangelistenbildchen der Eckfelder. In ihnen aber äußert sich nicht selten — wie in dem Evangeliar der Uta — die feine Humorigkeit des Utrecht-Psalters: Löwe, Stier und Adler sind Altdorferisch nette und vertraute Gesellen, weit entfernt von der Dämonie jener Tiere, die wir etwa bei Ruodprecht auf der Reichenau fanden.
Von einem Blatte wie der Anfangsseite des Johannes-Evangeliums aus dem Evangeliar des großen Hildesheimer Bischofs Bernward, um 1000 geschrieben, geht eher ein metallener Klang aus. Wir denken an ein Gitter, durch dessen Stabnetz Licht punktartig dringt, wie gefiltert, womit schon etwas Zweischichtiges ausgedrückt wird, das wir wohl sofort empfinden, und eine wiederum eigene Behandlung der Linie, die etwas Glitzerndes, Lichtbegleitetes empfängt, das sie der ganzen Fläche mitteilt. Die Haltung ist malerisch. Es mag auf den ersten Blick gewaltsam erscheinen, wenn wir diese Art mit dem karolingischen Stil des Ebo-Evangeliars in Verbindung bringen — wieder nicht im Sinne einer bewußten Anlehnung, die ganz anders ausfallen würde, sondern im Sinne der Weiterführung einer germanisch-deutschen Stilkonstante. Was wir meinen, wird sofort deutlich, wenn wir ein germanisches Werk des 6. oder 7. Jahrhunderts heranziehen: eine der sogenannten Prophetenschnallen burgundischer Herkunft



Hier haben wir den romantischen Glitzerstil in Reinkultur. Das Licht spielt flimmernd zwischen den engen Stegen des feinen scharfen Reliefs, das beinahe wie ein modernes Klischee wirkt. Jedes Schwarz ist lichtgesäumt, jedes Licht schwarz unterfangen, dazu punktartige Wirkung von Glanzlichtern, z. B. in den Augen. Nicht auf figurale Klarheit und individualisierende Abhebung geht die Absicht, nicht einmal auf lineare

Klarheit, sondern auf unlösbares Licht-Dunkel-Spiel, darum wird auch der Grund grätig oder adernartig geriefelt. Die Wirkungen ähneln durchaus denen des bei den Germanen so sehr beliebten ornamentalen Kerbschnittes, über dessen Erfinder die Meinungen noch auseinandergehen; jedenfalls stehen diese burgundischen Arbeiten nicht allein. Sehen wir nun von dem Daniel und dem Habakuk unserer Schnalle auf den Reimser Matthäus des Ebo, so darf er uns erscheinen als die echt karolingische Durchdringung überlieferter germanischer Vorstellungen und gewisser antikisierender Strebungen, ja, es konnte jener überlieferte Stil, wenn er nun einmal ein antikes Gewand anlegen sollte und vom Metallrelief auf eine Zeichenfläche kam, kaum zu einem anderen Resultate führen. Die engen Hell-Dunkel-Riefelungen finden wir im Hintergrunde des Matthäus wieder, fast widerstrebend die alte ornamentale Reihung aufgebend, und erst recht im Gewande, dessen Falten man sehr wohl grätig nennen darf. Wie sehr das alte Gefühl für All-Verwobenheit den Künstler des Ebo-Matthäus bei allem Nacheifern nach einem fremden Vorbilde leitete, beweist eine kleine Einzelheit wie die Schriftrolle, die der Engel dem Evangelisten aus der Ferne vorweist. Diese rollt sich so ab, daß ihre Spitze auf das Tintenhorn des Evangelisten zielt, und eine an sich überflüssige Bodenlinie stellt noch bewußt die genaue Verbindung her. — Und nun der Hildesheimer Markus — ist er nicht genau die härtere ottonische Rückbildung des Ebo-Evangelisten — nicht zwar bis zur ornamentalen Prophetenschnalle, aber in ihrer Richtung, die alle Gestalten spielend mit einer eigenen Lichtaura umgibt. Man sehe Säule und Knäufe des Pultes, die den hellen Strich dunkel, den dunkeln hell begleiten, man sehe die Zeichnung des Gesichtes, aber auch der Architektur. Aus dem engmaschigen glitzernden Liniennetz der Schnalle wurde der echt deutsche Streifengrund, ein Schichtenwechsel, den wir auch im herrlichen Bau von St. Michael zu Hildesheim und sonst finden.
Ganz besonders deutsch aber ist nun wieder die Überhöhung des Formates, sie kündigte sich uns im Goldenen Psalter von St. Gallen an, hier ist sie über einem durchaus breitgelagerten Vorgang zur genauen Verdoppelung geworden.

Auffallend sind in der kölnischen Buchmalerei der Ottonenzeit die kühnen Schwünge freier, wolkenartiger Gebilde, die einem ganz ursprünglichen und höchst lebendigen malerischen Talente entspringen, einem Talente, das fast schon zu Lichtwirkungen und atmosphärischen Stimmungen ansetzt (Sakramentar von St. Gereon, um 1000) und im Hitda-Codex (anfangs des 11. Jahrhunderts) durch die seelisch-geistige Bewegtheit der Gestalten und Gesichter erstaunen macht. Der Stil dieser Kölner hebt sich von der gleichzeitigen hieratischen Strenge der Reichenau deutlich ab. Während die Reichenauer Meister ihre gefüllten und leeren Flächen feierlich gegeneinandersetzen, versuchen die Kölner eine strömende Einheit, einen musikalischen Einklang bei reichster, oft drängender Füllung des ganzen Raumes, ohne deshalb an dramatischer Spannung zu verlieren. Ihre Bilder wirken den edel gemessenen der Reichenauer gegenüber eher bäuerlich, aber es ist eine geniale Bäuerlichkeit, nicht so sehr auf Pathos, als auf Darstellung des momentanen Lebens gerichtet, auf Nähe, nicht auf Distanz. — Das Verhältnis der beiden Schulen kehrt fünfhundert Jahre später wieder im Verhältnis Dürer-Grünewald — wie denn eine Linie vom Utrecht-Psalter (dessen Art in Köln freilich ganz aus dem Graphischen ins Malerische übersetzt wird) über den Hitda-Codex zum Hausbuchmeister und endlich zu Grünewald spürbar ist.
Das 12. Jahrhundert bringt nach der bunten Deckfarben-Illustration des 10. und 11. Jahrhunderts eine starke Betonung der Federzeichnung — nach Karlinger eine erste Äußerung der allmählichen Ablösung des „farbigen Sehens" durch ein mehr plastisches.

D. Die Zeit der Gotik

Mit dem Übergange ins 13. Jahrhundert wird der Inhalt der illustrierten Bücher sehr bald weltlicher, ohne daß der biblischen Bücher deshalb weniger würden. Die Lebensnähe großer Dichter, ihr kühnes, zum Herzen zielendes Wort verjüngt die Buchmalerei. Eine Überleitung stellt der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg dar, das Werk einer kunstbegabten Äbtissin im Kloster Hohenburg auf dem Odi-

lienberg im Elsaß, um 1180. Ihr Buch mischt geistliche und weltliche Themen. Überraschend die reizenden, fein beobachteten Vorgänge aus dem ländlichen Leben des Müllers, des Pflügers, in denen sich wieder Irdisches und Himmlisches mischen. Leider ist das Original bei der Beschießung Straßburgs 1870 verbrannt, wir sind auf Kopien der Umrisse angewiesen. (Neun Bruchstücke gelangten 1931 ins Britische Museum) Die Bewegung der Figuren überrascht durch ihre schlichte Natürlichkeit, eine neue gelöste Anmut — selbst die als Amazonen im Kettenpanzer und langen Röcken kämpfenden Tugenden sind liebenswürdig, beinahe damenhaft, jedenfalls sympathisch. Herrads „Täufer" streift als der erste Versuch einer rücksichtslosen Charakteristik die Karikatur: er ist von skelettartiger Dürre und in ein zottiges kurzes Fell gekleidet, über dem er bis dahin die allgemeine römische Toga der Heiligen trug; Haar und Bart sind ihm verwildert.

In den Kampfbildern zu des Pfaffen Konrad Rolands-Lied, um 1190, ist der Strich wiederum die gleichmäßig verlaufende Linie. Doch sind



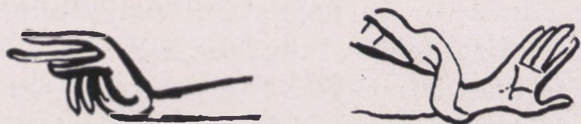
die Rolands-Illustrationen bei aller Primitivität reich an freien, anmutig fließenden Bewegungen und an Versuchen, sie aus dem Körper zu verstehen.

Und dies eben scheint das Charakteristikum der neuen, in die Gotik und in den Minnesang einmündenden Zeit. Starke Bewegungen kannte auch die frühere Kunst, namentlich die reife Reichenauer Malerei, aber ihre Bewegungen waren pathetische Gesten übermenschenhafter Gestalten, deren Glieder mehr von außen gerissen wurden, jetzt aber werden die Figuren von innen her durch Empfindungen, Leidenschaften, Triebe bewegt, sie werden Menschen. Großes leistet da der Zeichner, der des Wernher von Tegernsee „Driu liet von der maget" illustrierte. In dem Blatte der bethlehemitischen Mütter, die um ihre Kinder klagen, ist die wilde hemmungslose Leidenschaft des Schmerzes ganz unerhört.

Der Zeichner setzt schon an, den geschlossenen festen Umriß der Gestalten von innen her durch Falten-Vor- und -Rücksprünge plastisch aufzulockern. Was aber besonders dazu beiträgt, das Bild lebhafter, erregender zu machen, ist der sprunghafte Wechsel von schwarzer zu roter Zeichnung und der Farbwechsel des Grundes von Blau zu Grün, dazu der Rahmenleisten von Grau zu Gold. Rot gezeichnet sind in der ersten Figur (von links) nur der Gürtel, der Unterärmel und die Falten des Kleides über den Füßen. Die zweite, nur wenig sichtbare Figur ist fast ganz mit roten Strichen gezeichnet, die dann folgende Hauptfigur ganz schwarz bis auf die Umrisse der Schuhe, die Lippen und die zwei kleinsten Rottupfen der Wangen, die sich bei diesem Zeichner stets finden. Die hinter ihr stehende Gestalt ist bis auf die Linien des Gesichtes und der an die Wange gelehnten Hand rot gezeichnet, ebenso die zu ihren Füßen kauernde Mutter. Die vorletzte der Frauen ist dann wieder schwarz, die letzte überwiegend rot konturiert. Zusammen nun mit dem Weiß der Figur selbst, den tiefblauen, zerrissenen „Inseln" des Grundes und dem Grün der obersten Zone, gegen das die rotgezeichneten Köpfe der zweiten und vierten Frau und der erhobene Arm der letzten sich markant abheben, entsteht der Eindruck des Aufgewühlten, ja Wilden.

Auffallend wiederholt sich hier die mehrfach von uns beobachtete Wechselwirkung von Strich und Grund: der Strich teilt sich auf in Schwarz und Rot — in Weiterführung der Reichenauer Trennung in hellen und dunklen Kontur, und gleichzeitig teilt sich der Grund auf in Grün und Blau, was ähnlich die Wandmalerei der Reichenau schon liebte. Indem aber bei unserem Zeichner die Figuren selbst — bis auf den Wechsel schwarzer und roter Binnenzeichnung — als Fläche weiß bleiben, entsteht ein merkwürdiger Zwiespalt zwischen malerischer und plastischer Wirkung.

Die Gestalten erhalten vor dem dunklen Grunde eine Art gipserner Reliefwirkung, zugleich aber fühlt man sich voraus erinnert an den Stil der frühen Soester Altargemälde (um 1230).
Der Typus der Frauen ist bereits ausgesprochen gotisch. Die edlen schmalen Gesichter vermeiden auch im höchsten Schmerze jede Grimasse. In ihrer lang zu Boden fließenden schmucklosen Gewandung, die ein Gürtel ohne Zierat über den Hüften teilt, erinnern diese Frauen von fern an die Gestalten der Ekklesia und der Synagoge am Straßburger Münster. Die besten von ihnen verraten ein für diese Zeit überraschendes Körpergefühl, so in der Entwicklung der Bewegungen aus den schon auffallend plastisch verstandenen Schultern. Vollendet schön einige Hände. Bei der Herrad von Landsberg und den Roland-Illustrationen kündigt sich dieser Fortschritt bereits an.
Das ungewöhnliche Blatt, das allerdings der Gipfel dieses Künstlers ist, wird nicht entwertet, wenn wir feststellen, daß seine leidenschaftliche, an Motiven fast überreiche Bewegtheit sich nicht eigentlich künstlerisch mitteilt, sich vielmehr in Einzelaktionen aufhebt, so daß wiederum eine gewisse Verstummung nach außen eintritt, ein inneres Brodeln. So schneidet der feste, graugoldene Rahmen wirklich von außen die Bewegungsmotive ab, namentlich links, wird aber von Händen, Füßen, Haarsträhnen und Gewand-

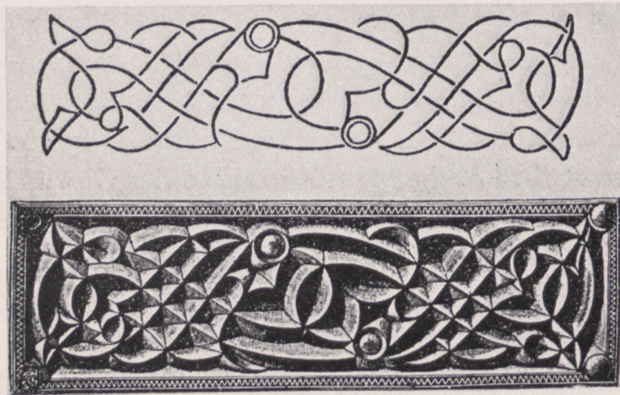


enden vielfach „übertreten", was in aller deutschen Kunst besonders häufig geschieht, wenn starker innerer Erregung der umfangende Außenkontur doch zu eng wird.
Hauptperson ist ganz offensichtlich die dritte Figur, die in der Bewegung dominiert und eine wahrhaft großartige Erfindung unseres Künstlers darstellt, einheitlich im Rhythmus, von den Füßen bis in die wundervolle, erhobene Hand, die wir gegen eine Reichenauer Hand stellen. Aber wenn wir uns diese Chorführerin einmal herauslösen aus ihrer Umgebung, so verliert sie nicht etwa, im Gegenteil: sie gewinnt. Und stellen wir uns umgekehrt von ihren Motiven aus eine eigene Ergänzung zur Gruppe vor, dürften wir doch wohl kaum auf die Lösung unseres Künstlers verfallen. Die anderen Figuren beeinträchtigen sie, keine führt ihre Bewegungen weiter — und weil es auch bei den anderen Figuren ebenso geht, entsteht eine Unklarheit, in der der Zeichner sich selbst verfangen hat. Die vierte der stehenden Frauen war ursprünglich schwarz gezeichnet. Dann hat der Künstler die Linien des Gewandes rot nachgezogen — und dabei hat er den diese Figur überschneidenden Unterarm der Hauptperson irrtümlich für den rechten Arm der vierten angesehen und gleichfalls rot nachgezogen. Noch an einer anderen Stelle wäre ein Irrtum leicht möglich: der in die rechte obere Ecke stoßende Arm gehört der letzten Figur an, läßt sich aber für das optische Gefühl fast eher mit der vierten zusammenbringen.
Jede Gestalt fängt ihre eigene Bewegung an, als ob alle anderen nicht da wären, und eben aus diesem Umstande resultiert das nach innen Geworfene der Bewegung. Eine prachtvolle Chorführerin — aber hinter ihr kein Chor, sondern Solisten!
Was die Bindung der Gestalten letztlich verhindert, ist der Hiatus, der in der Senkrechten das Bild halbiert. Die Wellen des herabhängenden Haares der Hauptfigur bezeichnen genau die Trennung. Nur wenig neigt sich diese Figur über sie hinaus. Die nächste rechts anschließende Mutter wendet ihr den Rücken zu, die folgende spannt ihre Arme beim Zerreißen des Gewandes von Ellbogen zu Ellbogen fast über den ganzen Halbraum aus. Jede Brücke von der Hauptgestalt zu diesem Bildteil hinüber fehlt, während nach links hin wenigstens die Mittelfigur sich der Hauptgestalt zuwendet, im Gesicht den Ausdruck tiefen Mitempfindens, und gleichzeitig beruhigend den Arm der vor ihr stehenden ersten faßt. Sobald wir nun jede Bildhälfte für sich betrachten — am besten durch Abdeckung der anderen — gewinnt jede für sich an Einheit und geschlossener Haltung — die linke dabei mehr als die rechte. — Was bedeutet das aber im letzten Grunde? Nichts anderes, als daß der Zeichner auch in seinem ausgesprochenen Breitformat in Hochformaten dachte — er hat unbewußt zwei Hochformate aneinandergestellt,

ohne den inneren Riß überwinden zu können. Die Erinnerung an die Anbetung der Magier im Perikopenbuche Heinrichs II. stellt sich von selbst ein.

Neues kündigt sich in der Münchener Handschrift des Tristan an: die Federstriche besonders der Falten, etwa der Bettdecke, werden von weichen Pinselzügen begleitet, auch sonst arbeitet der Pinsel, zum Beispiel bei den Bäumen, mit und schafft gewisse Stufungen der Konturenstärke. Genau entspricht dieser durch die weichere Begleitung des Striches mehr schwellende Stil dem mehr lyrischen, von innen her bewegten Leben der Gestalten*. (Natürlich ist der „Tristan" nur ein Beispiel unter vielen der Zeit, und Ansätze lassen sich auch schon früher finden.)

Es sei kurz bemerkt, daß es uns für die germanisch-deutsche Linie charakteristisch zu sein scheint, daß sie sich lange Zeit hindurch nicht so sehr durch eine eigene innere Dynamik und Spannung bereichert und die antikischen Anregungen der „karolingischen Renaissance" in dieser Hinsicht nur wenig annimmt, daß sie vielmehr eine Methode der „Begleitung" anwendet — sei es — wenn wir auch das Relief hierfür heranziehen dürfen — wie im Hornhausener Reiter



durch mähnenartige oder kammartige Ränder, sei es durch Verdoppelung der Konturen (alemannische Holztafel aus Pfahlheim) oder im langobardischen Ornament durch das dreifache Band. Auch die so beliebte Kerbschnitt-Technik bezweckt eine reiche Begleitung der Linie durch Lichter und Schatten (vergleiche Scheltemas Zusammenstellung von linearem Grundmotiv und Effekt einer Kerbschnittplatte). Im skandinavischen Norden hält sich bis in das 12. Jahrhundert die Art, ein starkes Band von einem zarten begleiten zu lassen. Die Zeichner der Reichenau übten eine Nebeneinanderschaltung von dunklem und hellem Kontur, der Meister des „Liet von der maget" von schwarzer und roter Linie, und nun finden wir mehr und mehr, daß ein weicher, jedem Druck leicht folgender Pinselzug den konstanteren, gleichmäßigen Federstrich begleitet.

Zur Meisterschaft ist dieses Verfahren, das auch dem Verlangen der Zeit nach größerer Körperlichkeit und nach höherem dichterischen Schwunge in der Zeichnung entgegenkommen will, in den Bildern der berühmten Chronik von der Romfahrt Kaiser Heinrichs VII. von 1313, des Codex Balduini Trevirensis gelangt, die nach allgemeiner Überzeugung nur von einem Augenzeugen der Geschehnisse herrühren können, den wir uns dann als einen Zeichner im Gefolge des Trierer Erzbischofs Balduin, eines Bruders des Kaisers, zu denken hätten, nur sind die Bilder im genannten Urkundenbuche natürlich nicht direkt vor den Ereignissen gemacht, eher auf Grund schriftlicher Notizen. So führte Karl V. den Maler Vermeyen mit in dem Feldzug nach Tunis. Daß den Zeitgenossen diese Bilder — es waren aber nur sehr wenige, die sie faktisch zu Gesichte bekamen, denn alles dieses ist ja nicht öffentliche Kunst — als ungewohnt naturnahe erscheinen konnten und mußten, wird uns deutlich, wenn wir nur den Sturm auf die Stadt (Florenz) mit dem gleichen Thema aus dem Goldenen Psalter vergleichen. Es ist ein großer mitreißender und einheitlich rhythmischer Schwung in dieser losstürmenden Ritterschar, in der der König noch immer symbolisch repräsentativ an der Krone, hinter ihm der Erzbischof am Kreuze des Schildes zu erkennen sind. Herrlich die heranrauschenden, von den Schwertern überblitzten Standarten, die ein mächtiger Wimpel überfliegt, eine Art Hieroglyphe dieses Chronisten zur Bezeichnung eines „Heeres auf dem Marsche". Die Zeichnung könnte ohne weiteres auf die Wand übertragen werden, man hat sogar Entwürfe zu Monumentalbildern in den Blättern sehen wollen.

* „Für die meisten deutschen Dichtungen, für Parzifal, Tristan, auch die Eneidt, gab es keine ikonographischen Vorlagen; die neue Erfindung ist jugendfrisch, durch kein überliefertes Schema belastet." (Baum.)

Die Linie ist hier zwar im großen Ganzen noch immer der gleichstarke, laufende Fadenkontur, doch läßt sich nicht übersehen, daß ein ungewöhnliches zeichnerisches Temperament sich innerhalb dieser Konvention um eine gewisse durchsichtige Eleganz der Mache, um einen persönlichen Stil bemüht — abgesehen davon, daß die mit dem Pinsel eingesetzten weichen „Schatten" das Lineament im Ganzen zurückdrängen. Der Zeichner hat seine Freude an scharfen Ecken und prägnanten Winkeln, die ihm das pralle Lederzeug der Ritter vielfach bietet. Die Stulpenhandschuhe liebt er besonders und die in ihnen geballten, bei „zackigem" Ellbogen herrischen Fäuste. Er unterbricht die Kontinuität des Striches gern zugunsten kurzer, winklig ineinanderhakenden Züge. Mit kurzen Häkchen gibt er fast impressionistisch die Kettenpanzer, und überraschend glücklich ist er in der Charakteristik der Gesichter mit Hilfe weniger, unverbundener Punkte und Striche. Seine ganze helle Freude am Zeichenhandwerk verraten die untersten Zonen seiner Bilder vom marschierenden Heere: da verbinden sich die Schwanzenden der Pferde und die Zotteln ihrer Füße mit den flammenden Gräsern zu einem reizenden heiteren Ornament. Diese Freude am Handwerk, an einer mehr „werdenden" als „seienden" Linie, die frische Erzählerphantasie, die Bevorzugung knapper Andeutung und der angeborene Rhythmus prägen uns diesen unbekannten Zeichner ein.

Die starke Wirkung der Szenen beruht übrigens entscheidend auf der klugen, ja meisterhaften Komposition (nicht alle Blätter sind darin gleichwertig) wie ein Vergleich des furiosen Kampfbildes mit der erschütternden Verhaltenheit der Überführung des toten Kaisers nach der treuen Stadt Pisa lehrt, ein Blatt, in dem kein Strich anders sitzen könnte, das in der Berechnung aller Abstände, aller gefüllten und leeren Flächen zueinander und zum Ganzen unübertrefflich ist. Aus dem magischen Schimmer der Reichenauer Legendenblätter mit ihrer reichen Fülle aufgesetzter Mondscheinlichter treten wir hier in das offene Tageslicht der Historie, und zugleich überrennt ein starker Massenrhythmus alle Barrieren, die einst in der Reichenauer Kunst die großen Gestalten, z.B. in der Anbetung der Könige, als Vorfelder um sich legten. Das vollkommen Nahtlose der besten Zeichnungen aus dem Codex Balduini ist vielleicht ihre größte überraschendste Leistung.

Gerade das „Chorische" ist hier — im Gegensatz auch zu den „Bethlehemitischen Müttern" — rein und stark. Der König als Chorführer fällt niemals durch Größe oder heftigere Bewegungen aus der Reihe. Seine Mannen schließen ihn ein, und nur leise Mittel wie Krone und Wappenschild lenken auf ihn hin. Es ist das Soldatische, die Disziplin der Krieger, was als besondere Form der Gemeinschaft dem deutschen Zeichner so glücklich entgegenkam — und zwar wiederum im Sinne eines viele Bewegungen summierenden Gesamtkonturs!

Es liegt in Sinn und Absicht der weltlichen Chroniken, daß sie wie im Texte so in den Illustrationen, mehr jedenfalls als die geistlichen Schriften, auf eine gewisse Aktualität dringen — natürlich stets im Rahmen des zeitlich Möglichen. So ist schon um die Mitte des 12. Jahrhunderts in den Bildern zu Otto von Freisings berühmter Chronik (Handschrift der Universitätsbibliothek in Jena) das Streben nach ausdrucksvollen, der Situation mimisch angemessenen „Gesichtern" unverkennbar — etwa bei der Vertreibung Gregors VII. aus Rom, so sehr der Vorgang im ganzen wieder rein repräsentativ genommen wird. Die Zeichner der Chroniken verfahren manchmal unbekümmerter, eiliger, skizzenhafter als die Illuminatoren der heiligen Schriften, im Urteile der Zeitgenossen vielleicht auch „dilettantischer" — und nehmen eben deshalb dem Zünftigen manche Neuerung voraus. Wir wollen hier gleich eine andere wertvolle Chronik anschließen, obwohl sie um rund hundert Jahre über Balduins Kaiser-Chronik hinausführt zu dem weltgeschichtlichen Ereignis des Konstanzer Konzils. Wir danken sie dem Bürgersmann Ulrich aus dem Orte Richental bei Konstanz, und durchaus bürgerlich ist die Haltung seiner Bilder, die kulturhistorisch von größtem Interesse sind, das Schicksal des Hus bis zum Ende auf dem Scheiterhaufen ebenso getreu wiedergeben wie etwa den Betrieb der fahrenden Bäcker auf den Straßen der gewaltig überfüllten Stadt, oft mit Ansätzen zur räumlichen Andeutung des Schauplatzes. Wir bringen

aus der Handschrift die Belehnung des Burggrafen von Zollern mit der Mark Brandenburg. Ulrich sieht den Kaiser Siegismund ganz nüchtern, ohne Nimbus, den ganzen feierlichen Vorgang einer Belehnung rein geschäftsmäßig, alltäglich. Er scheint seinen Ruhm dareinzusetzen, wirklich die Dinge zu zeigen, wie sie sind. Im Gesicht des Kaisers erkennen wir einen frühen Versuch tieferen psychologischen Eindringens und Deutens. Das ist keine kaiserliche Maske, sondern das wahre nackte Antlitz eines Mannes, der Großes, Edles will und, hundertfach enttäuscht, allmählich müde wird.

Ulrich ist beileibe kein Genie wie der Zeichner der Romfahrt Heinrichs VII. Kompositionelle Fähigkeiten gehen ihm ab. Aber er ist ein trefflicher Beobachter, ein ehrlicher Berichterstatter und in der Handhabung des Strichs von unbefangener Frische.

Wenn das Interesse an der räumlichen Umwelt einmal erwacht, tritt sehr bald die Landschaft in den Gesichtskreis der Zeichner. Der Wald der „Carmina Benedictoburana“ bleibt gewiß noch sehr ornamental, ist aber doch in seiner Ausschließlichkeit eine kühne Neuerung. Sehr reizvoll ist in unserem Buche seine Nachbarschaft zum Fassadenentwurf des Straßburger Münsters, etwa dreißig Jahre später. In den Spitzbögen und Wimpergen, in dem Maßwerk und den Fialen, in dem nie ruhenden Gedränge der vielen großen und kleinen Formen mit ihren krabbenbesetzten Kanten spricht der gleiche Geist wie in unserem an Wunderformen so reichen Zauberwald. Wie es hier weitergeht, kann für den Anfang des 14. Jahrhunderts die Zeichnung aus Hagenau und für die Mitte des 15. Jahrhunderts das St. Gallener Heiligenleben von Kunrad Sailer belegen.

Die Mitarbeit des Pinsels wird — zum Teil unter französischem Einfluß — immer stärker, bis die Federzeichnung ganz verdrängt, der Buchschmuck tatsächlich reine Malkunst geworden ist — wenigstens soweit für den Kreis höfisch ritterlicher Auftraggeber gearbeitet wird. Die köstlichen Bilder aus den beiden berühmten Sammlungen der Minnesänger, der Weingartener, um 1280 und der Manesseschen, um 1320, und schließlich das Initial A aus einer deutsch-böhmischen Bibel mit seiner Judith-Szene mögen diesen Weg zum Tafelbilde andeuten. Wie sehr unsere Kampf-, Jagd- und Minnebilder schon aus der Buchseite unbewußt herausstreben zum Tafelbilde, lehrt besonders deutlich der Wachsmut von Künzingen durch die gewagte Frontalstellung des Pferdes und durch das bewußte Abrücken des Bildfeldes aus der Mittelachse der Buchseite.

Einen überraschend klaren und reinen Ausdruck hat die ritterliche Kultur der Minnesänger in dem Bildnis des Schenk von Limpurg aus der Manesse-Handschrift gefunden, — „überraschend“ deshalb, weil die Tendenzen dieser Zeit sich schon ziemlich durcheinandermischen — selbst in der Manesse-Handschrift, deren Bilder mindestens drei verschiedenen Händen zugewiesen werden, ist ein so reiner Stil keineswegs das Übliche.

Der fast knabenhaft anmutige Sänger kniet vor der Dame seines Herzens, die ihm den Turnierhelm vom Lockenhaupte hebt — oder ihm aufsetzt? Solche „Anbetung“ vor einer menschlichen Person wäre noch vor kurzem Gotteslästerung gewesen, jetzt ist sie weltliches Signum vollendeter Ritterlichkeit, ihr Gegenstück die schwärmerische Verehrung des Heilandes in allen Tönen irdischer Minne durch dichtende Nonnen. (Merkwürdig, wie die runde Lücke zwischen den Pfauenfederbüschen des Helmes fast einen Nimbus neben das Haupt der Angebeteten stellt.)



Ritterlich ist aber unser Blatt nicht nur im Thema, sondern auch in der Darstellung, und das in dreifacher Hinsicht.

Zwar hat der Zeichner den sakralen Goldgrund — wie andere schon vor ihm — durch den hellen Ton des Pergamentgrundes ersetzt und damit einen Schritt hin zur Wirklichkeit getan, und er holt auch mit dem sich locker rankenden Baum ein Stück Umwelt, ein Stück Natur herein. Aber er geht doch nicht so weit, dem Grunde etwa die blaue Himmelsfarbe zu geben, wie es der Zeichner der Balduins-Chronik in einigen Fällen tut, und er hält auch den Baum absichtlich in einer ornamentalen Sphäre — denn Naturalismus will er keineswegs.

Naturalismus wäre unritterlich. Naturalismus würden diese zierlich künstlichen Minnehelden des ausgehenden Mittelalters gar nicht vertragen. Es ist eine Portion ständischen Hochmutes in dieser Verleugnung aller Umwelt; denn Umwelt relativiert, bedingt, macht gleich! Diese Gestalten aber sollen und wollen ihr kunstvolles, daher leicht zerbrechliches, empfindliches und empfindsames Dasein nicht stören und beeinträchtigen lassen. Der Goldgrund kommt ihnen nicht mehr zu. Aber sie wünschen auch keinen blauen Himmel, aus dem dann die Sonne auf Gerechte und Ungerechte, auf Herren und Knechte scheint*.

Noch eigenartiger ist das andere, „ritterliche" Moment der Darstellung. Auch bei ihm zeigt sich die Doppelstellung und Doppeldeutigkeit des Blattes. Es liegt im Wesen der gotischen Zeit eine stärkere Annäherung aller Gestalten und Dinge untereinander, ein Streben nach Intimität und Wärme, nach Innigkeit und Zartheit, und der Minnesang ist ja starker Ausdruck dieser Neigungen. Auch unser Blatt trägt diese Züge. Aber hierbei macht es an einem charakteristischen Punkte halt. Zwar rückt es die Gestalten nahe zusammen, sie berühren sich in der Bildfläche, aber eines meidet unser Zeichner auf das entschiedenste und bis zum Eigensinne konsequent: jede Überschneidung, die er offenbar als Taktlosigkeit empfindet. So bleiben ihm alle Berührungen punkthaft. Der Helm in den Händen der Dame tippt mit einer Kante spitz den Scheitel des Knienden an, und ähnlich berührt das Roß nur eben mit dem Maul den Schulterschmuck des Herrn und mit dem Hufe seine Wade, und weiter streift dann des Helmes Busch den Rand des Wappenschildes, der Schild mit seiner Öse den vorragenden Ast des Baumes, den unten der Hals des Pferdes absteift und so weiter; im Geäst sichern drei Blätter zwischen sich mit punkthaften Zacken den Pfau, der kunstvoll zwischen ihnen balanciert und mit seinem Kamm endlich den Rahmen oben anrührt. Ein wenig tiefer halten zwei Blätter wie zwischen einer Zange den flatternden Falken, dessen linker Flügel zum rechten Bildrand geht. (Überall entstehen leichte, elegante Schwibbogen, echte gotische Spitzbogen.) Es frappiert, wie in dem von anderer Hand stammenden „Herzog von Breslau" die vielfachen Überschneidungen tatsächlich populärdemokratisch wirken.

Schließlich der gleichmäßig fest um die Gestalten gelegte, gleichsam materielle Kontur, der ja — technisch gesehen — natürliche Folge eines Fehlens der Umwelt ist, da vor dem freien Grunde — er sei nun Goldgrund oder Ton des Pergamentes — die Gestalten zu geschlossenen Silhouetten werden. Diesen Kontur werden wir von selbst sich auflösen sehen, sobald den Grund die liebevoll ergriffenen Einzelheiten der Natur, der Landschaft oder des Innenraumes erfüllen werden, daher es ganz logisch ist, daß am ehesten jene Zeichner der Chroniken ihn vorsichtig auflösen, die zugleich ansetzen, die Umwelt mit anzudeuten. Im Raum wird dieser alte geschlossene Fadenkontur, den wir vom Evangelistar des Godescalc her in mannigfachen Variationen doch ziemlich konstant beobachten, sehr bald unmöglich. Hier aber, bei dem Zeichner des Schenk von Limpurg, ist er vor hellem leeren Grunde, bei reiner Flächenhaftigkeit, noch in Kraft. In den Anfängen Ausdruck göttlicher Allmacht und Unbedingtheit, ist er hier schließlich — ähnlich wie aus Anbetung des Höchsten ritterliche Huldigung wurde — Vorrecht adliger Standespersonen, Geste vornehmer Abwehr, Reserve!

* Die literarische Parallele gibt das Nibelungenlied I, 3: der Ritt der Helden erfolgt durch einen luftleeren Raum.

„Am siebenten Morgen zu Worms an den Strand
Ritten schon die Kühnen. All ihr Gewand
War von rotem Golde, ihr Reitzeug wohlbestellt.
Ihnen gingen sanft die Rosse, die sich da Siegfried gesellt.
Neu waren ihre Schilde, licht dazu und breit,
Und schön ihre Helme, als mit dem Geleit
Siegfried der Kühne ritt in Gunthers Land.
Man ersah an Helden nie mehr so herrlich Gewand."

Die Landschaft, als Strom, Ufer, Stadt, Dom, spielt keine Rolle.

Es ist nun die Frage, ob sich für die Dauer die ritterlichen Anstandsregeln unseres Blattes werden halten lassen: die so überaus vorsichtige Be-

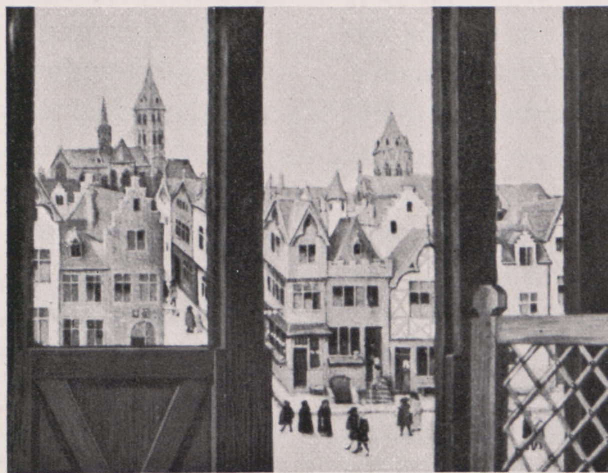


schränkung der zuzulassenden Umwelt; die so fein balancierten Punktberührungen der Dinge, gleichsam mit den letzten Fingerspitzen, und jener standesgemäße Kontur — ob sie sich werden halten lassen, wenn robustere Hände den Zeichenstift übernehmen.

Es leuchtet hierbei auch das interessante Problem auf: kann ein so konsequent ritterlich empfundenes Blatt von einem gezeichnet sein, der nicht selbst Ritter ist? — Es wäre an sich durchaus möglich, daß ein Ritter, so wie er dichtete, auch als Liebhaber zeichnete — oder ist es denkbar, daß ritterliche Einfühlung in einem beauftragten Nicht-Ritter, einem Berufszeichner niederen Standes so echt wirken kann? Von der Äbtissin Herrad wissen wir, daß sie selbst ihren „Hortus deliciarum“ illustrierte. Mit dem 13. Jahrhundert greifen andererseits „Nichtritter zahlreich schöpferisch in die ritterlich-höfische Dichtung ein“ und erweisen oft genaueste Kenntnis von Heraldik und Turnierwesen (Naumann).



Evangelium longum des Sintram in der Stiftsbibliothek von St. Gallen. 10. Jahrhundert. Photo: Dr. Franz Stoedtner. Berlin — Der heilige Bernward, Evangelienbuch der Hildesheimer Schule, um 1000, im Domschatz zu Hildesheim. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Doppelseite aus dem Evangelienbuche des Otfried von Weißenburg, um 870, Wien, Staatsbibliothek. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Karl der Große, aus einer Handschrift der Frankosächsischen Schule in der Bibliothek von Gotha. 9. Jahrhundert. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Tierbilder, aus dem Utrecht-Psalter, um 810—820, in der Universitätsbibliothek zu Utrecht. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Ausschnitt aus einem Initial des Psalters des Erzbischofs Egbert von Trier, Reichenauer Schule um 1000, im Archiv zu Cividale. Photo: Dr, Franz Stoedtner, Berlin — Verkündigung an die Hirten, aus dem Perikopenbuch des Bamberger Domes, jetzt in der Staatsbibliothek München. Reichenauer Schule, um 1010. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Bügelfibel aus dem Doppelgrabe von Wittislingen. 7. Jahrhundert. nach Dehio — Die Anbetung der Könige, aus dem Echternacher Evangeliar in der Bibliothek zu Gotha, um 990, Schule von Trier-Echternach. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Hirsch und Fisch, aus dem Sacramentarium Gelasianum, Rom, Vatikanische Bibliothek — Vier schematische Zeichnungen, die im Text erläutert sind — Buchstabe A aus der Schule von Corbie, um 800. Brüssel, Kgl. Bibliothek. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Prophetenschnalle aus Savoyen, 6.—7. Jahrhundert. Burgundische Arbeit, nach Behn — Kopf eines Engels aus der Taufe Christi, Wandbild im Kreuzgang des Domes zu Schleswig. Ende des 13. Jahrhunderts. Mit freundlicher Erlaubnis des Ahnenerbe-Stiftung-Verlages, Berlin, aus Stange: Der Schleswiger Dom — Skizze zweier Hände, um 1000 und um 1200 — Bronzebeschlag aus Uppland, Schweden, nach Scheltema — Mann, der das Vieh ins Korn treibt, aus einem „Buch der Könige“ der Werkstatt von Hagenau(?), um 1410—1420, in der Kgl. Bibliothek zu Brüssel. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Bursche mit Knüppel, aus einem Blatte des Hausbuchmeisters — Hase, aus dem Sakramentarium von Gellone. 8. Jahrhundert, nach Janitschek.



II. DIE ZEICHNUNG FÜR DEN HOCHDRUCK (HOLZSCHNITT) UND FÜR DEN TIEFDRUCK (KUPFERSTICH)

A. Zeitenwende

Nicht eigentlich der Einbruch der südlichen Renaissance gegen Ende des 15. Jahrhunderts macht für die deutsche Kunst Epoche. Zwar bleibt der nähere Anschluß an Italien und indirekt an die Antike mit allen seinen guten und auch weniger guten Folgen eine Tatsache von großer Bedeutung, aber wenn wir die Wandlungen, die Zeitalter unserer Kunst besser aus ihren eigensten Prozessen ableiten, so müssen wir die ungeheuer fruchtbaren ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts bis zur Mitte als den Anbruch einer neuen Blüte würdigen, um so mehr, als hier unser Schaffen groß vollendete, was von altersher in ihm vorgezeichnet war und zugleich anregend, ja bahnbrechend auf die Umwelt wirkte, ohne sich dem gegenseitigen Austausch namentlich mit den stammverwandten Niederlanden zu verschließen. Der Ruhm Gutenbergs, der diese Epoche abschließt, ist unbestritten. Durch ihn haben wir den Druck des Buches aus einzelnen beweglichen, immer neu kombinierbaren Metallettern.

Aber es scheint, als ob wir auch die der Tat Gutenbergs vorangegangenen künstlerischen Druckverfahren, den Hochdruck des Holzschnittes wie den Tiefdruck des Kupferstiches, zuerst in Deutschland antreffen, jedenfalls haben sie hier ihre erste und schönste Blüte, jener bis in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts hinaufreichend, dieser etwa in einem Abstand von dreißig Jahren ihm folgend! Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den italienischen Goldschmied Finiguerra ist als Legende erwiesen.

Es ist der Sinn dieser Erfindungen, daß sie erlauben, eine Zeichnung zu vervielfältigen; die Leistung des zeichnenden Künstlers existiert durch sie nicht mehr nur in dem einen einzigen Exemplar des Originals, sondern in mehreren hundert gleich guten Exemplaren. Das bedeutet letzten Endes nicht mehr und nicht weniger, als daß eine neue Menschenschicht die Künstler stellt und daß nun ein Publikum da ist, ein Kreis von Abnehmern, Käufern. Die neue Künstlerschicht sind nach den Mönchen und der Gefolgschaft der Ritter und Herren nun die städtischen, in Zünfte gegliederten Meister der Handwerke, vom Brief- oder Kartenmaler und Goldschmied bis zum Schreiner; die neuen Abnehmer sind die Bürger der Städte und bald auch die Bauern, die an Markttagen zur Stadt kommen. Beide Kreise verlangen lebhaft nach Bildern, mit denen sie ihre Stuben, ihre Kirchenbank, ihr Gebetbuch schmücken können, nach Ablaßbriefen, Glückwunschblättern, Spielkarten und dergl. Der Bildhunger ist in diesen mehr und mehr nach vorn tretenden und die Kultur mitbestimmenden Kreisen der Städter gewaltig.* Die Bil-

* Der Humanist Jacob Wimpfeling: „Welch ein anderes Leben regt sich jetzt in allen Ständen des Volkes" — nach der Erfindung des Buchdruckes. (Barge.)

der müssen aber für ihre Verhältnisse zunächst noch billig sein — in diese Situation fiel die Erfindung von Holzschnitt und Kupferstich.
Es liegt nahe, daß, wenn ein Handwerkerstand vom Verkauf billiger Ware leben will — ohne Zwischenhandel: die Frauen der Meister zogen selbst mit der Ware auf die Märkte, wie auch noch Frau Agnes Dürer tat —, er seine Arbeitsmethode vereinfachen und rationalisieren, mechanisieren und spezialisieren muß. Auch dieses Moment lenkte auf den Holzschnitt hin. Übergänge zur Mechanisierung der Handarbeit finden wir schon in der späten Buchmalerei, die bei Einstellung mehrerer, genau spezialisierter Hände einen gewissen Fabrikcharakter annahm. Wir haben — um 1334 — eine nicht fertig gewordene Handschrift des „Wilhelm von Oranse" in Kassel, die uns Bilder in verschiedenen Stadien der Fertigstellung vorführt und gut erkennen läßt, wie hier nicht etwa Bild nach Bild von Anfang bis zu Ende einzeln durchgearbeitet wurde, sondern die Bilder serienmäßig bestimmte Schichten der Fertigung, offenbar bei Spezialisten, durchliefen. Und das Stift Lilienfeld (Niederösterreich) besitzt aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts eine „Concordantia caritatis", welche „unvollendet geblieben ist und an der sich erkennen läßt, daß an jedem Blatte fünf Künstlerhände beschäftigt gewesen sind, welche nach und nach Zeichnung, Aufschriften, Gründe und Einrahmung, Gewänder und dergleichen und schließlich die Köpfe malten" (Bucher). Fabrikmäßige Herstellung und große Nachfrage bedingen sich gegenseitig und schaffen Übergänge. Eine Hilfe bei der Kolorierung billiger Spielkarten (die seit rund 1300 in Deutschland auftreten) und ähnlicher Massenware stellte die Schablone.
Das merkwürdige ist, daß beide Techniken als Verfahren viel älter sind. Der Stempel, das Urbild alles Hochdruckes, ist uralt, und die Zeugstempel, die sogenannten Model, von denen im Mittelalter auf billigere Tuche ornamentale Muster gedruckt wurden, billiger Ersatz für die kostbaren gewebten Zeuge, stellen regelrechte Druckstöcke des Holzschnittes dar, aber niemand kam auf den Gedanken, von solchen Stöcken auch figürliche Bilder abzudrucken, weil noch kein Publikum, keine Nachfrage nach solchen Bildern, noch kein Interesse an Massenware bestand. Und seit Jahrhunderten haben Goldschmiede auch figürliche Kompositionen in Metallplatten eingraviert, von denen ohne weiteres als von Tiefdruckplatten Abzüge genommen werden könnten, ja, man hat vor einiger Zeit von den Metallmedaillons des großen Kronleuchters, den Friedrich



Barbarossa dem Aachener Münster stiftete, tatsächlich einwandfrei Abzüge machen können — man brauchte die Platten nur einzuschwärzen. Die Erfindung des Bilddruckes war also schon längst da, aber sie war so lange wertlos, ja drang mit ihren Folgen und Möglichkeiten nicht einmal in das Bewußtsein der nächst beteiligten Handwerker, bis eine neue Situation ihnen einen neuen Sinn gab.
Diese Situation aber heißt: Auftreten einer neuen großen Schicht, die das Bild nicht mehr nur als Schmuck der Kirchen von ferne verehrend betrachten, sondern selbst besitzen und im Hause haben und — es ist ganz selbstverständlich — das Bild nach Inhalt und Form auch mitbestimmen will durch die scharfe Waffe jedes kaufenden Publikums: die Auswahl, den Geschmack.
Es mußte übrigens eine andere Erfindung hinzukommen, um wahre Massenproduktion zu ermöglichen: das kostspielige Pergament mußte durch das billigere Papier ersetzt werden, ein Prozeß, der in Deutschland in die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts fällt.
Bei alledem hätte ja die Kunst schließlich doch leer ausgehen können, wenn nicht zugleich in ganz Europa ein neuer kühner Geist Maler und Bildhauer zur Eroberung der sichtbaren Welt

vorangetrieben, ihnen ein großes, Generationen aufrufendes Thema gestellt hätte. Die große Zeit fand ein großes Geschlecht. Die Niederlande gingen voraus. Der Genter Altar des Jan van Eyck von 1432 stellte dem Verlangen, der Sehnsucht der Zeit das erste große befreiende, noch heute tief beglückende Werk, alle Züge, die vorbereitend wie in der französischen Buchmalerei im kleinen gewirkt hatten, zu mächtigem öffentlichen Dasein zusammenfassend, zu einem Jubel leuchtender Farben bindend unter blauem Himmel, die Weite des Luftraumes öffnend, das Licht einfassend, den Menschen im Freien und im Innenraum körperhaft einstellend in lichtdurchflutete Räume — eine mächtige Entdeckerfahrt würdig der anderen Entdeckertaten dieses kühnen Jahrhunderts.

Um dieselbe Zeit finden wir auch bei uns, mit den Meistern der Niederlande eifrig im Austausch stehend, eine ganze Reihe herrlicher Maler, Konrad Witz in Basel, Lukas Moser in Tiefenbronn, Hans Multscher in Ulm und andere. Wir fühlen ihren Bildern mit den kraftvoll stehenden, sich ihrer Kraft bewußten Menschen und den weiten von lichter Klarheit erfüllten Landschaften noch heut die ganze Lust und Freude des Vordringens in Neuland nach, alles erscheint wie aus erster Hand in einem Wettstreit der besten Augen, der sichersten Hand.

Man kann natürlich nicht sagen, daß diese kernigen Kraftgestalten der frühen Maler, die wir zu den besten unserer Nation stellen müssen, notwendig damals auftreten mußten, weil die und die logischen Voraussetzungen gegeben waren — kein Gott ist verpflichtet, uns die Genies immer in den günstigsten Situationen zu liefern. Hier aber kamen sie einmal zur allergünstigsten Stunde, und ein gewisser Zusammenhang besteht insofern, als die allgemeine Bereitschaft und Empfänglichkeit der Zeit für Neues, Lebendiges, Unerhörtes eher geeignet war, die kühnen konventionslosen und phantasiereichen Männer zu ermutigen, hervorzulocken, in den Vordergrund zu bringen, als eine matte und nur das Alte fortspinnende Zeit, die solche Elemente lieber zurückdrängt.

Es mag unnötig erscheinen, daß wir uns in diesem der Zeichenkunst gewidmeten Buche so ausführlich mit der Malerei und mit den graphischen Techniken von Holzschnitt und Kupferstich beschäftigen, aber nur im Zusammenhange erfassen wir den großen Sinn der Dinge.

Die Farbe ist schon immer in aller Kunst — reichlich auch in der Buchkunst — verwendet worden, und auch das Tafelbild ist um 1400 schon einige Jahrhunderte alt; und dennoch darf man sagen: erst jetzt befreit sich die Farbe zu einer souveränen Macht, erst jetzt beginnt sie das Bild aufzubauen, denn erst jetzt in dieser aufblühenden Kultur der Bürger bekennt sie sich zum Licht, zum Raum, zur Welt, erst jetzt erhält sie ein inneres organisches Leben, nachdem sie, seit gewisse Ansätze der Spätantike abgebrochen waren, jahrhundertelang mehr schmückendes Beiwerk war, oft mit erlesenstem Geschmack, mit schönstem Wohlgefühl blumenhaft verwendet, doch gleichsam im Lehen, nicht souverän. Das reichlich verwendete Gold „band" sie — in beiden Bedeutungen des Wortes. Jetzt war der Goldgrund durchstoßen, die Farben kamen in direkte Beziehungen zueinander und wirkten zum ersten Male aufeinander mit der Kraft von befreiten Elementen.

Und gleichzeitig sehen wir — in einem tiefen Zusammenhang — sich eine strenge Zeichenkunst als reine Kunst des Schwarz-Weiß herauskristallisieren — im Kupferstich!

Die beiden Vorgänge ergänzen und bedingen sich sinnvoll.

So wie die Farben erst den Goldgrund abwerfen mußten, um als elementare Kräfte in den natürlichen Spannungen sich unmittelbar und frei zu begegnen, so mußte die Zeichnung erst die mehr oder minder willkürliche und gefällige Vermischung mit der Farbe, ihre Buntheit abtun, um als reine Kunst des Schwarz-Weiß neue große, strengere und doch in ihrer eigensten Sphäre reichere Möglichkeiten zu gewinnen. In ihrer polaren Geschiedenheit wirken nun aber die beiden Gebiete der „Farbe" und des „Schwarz-Weiß" doch wieder steigernd aufeinander zurück: erst ihre neue Spannung zwischen Licht und Dunkel, Schwarz und Weiß macht die Farben der Bilder nach der dekorativen Goldharmonie des Mittelalters lebendig, handelnd, weltweit, frisch und ausdrucksvoll, und andererseits kommt nun erst Reichtum vieler Töne in die Schwarz-Weiß-Mischungen der großen Stecher — „Farbe" nicht

mehr als eingetragenes, aufgetragenes, buntes Pigment, sondern als Mannigfaltigkeit, Dichtheit, Wechsel phantasievoller Verbindungen und Stufungen im reinen Schwarz-Weiß.
Lassen wir es ganz dahingestellt als eine Preisfrage für Definitoren, ob wir erst jetzt die sich auf der Polarität von Schwarz und Weiß aufbauende Stecherkunst als reine, echte Zeichnung auffassen sollten, jene mittelalterlichen Buchillustrationen aber, die überall dort, wo sie nicht bloßer „geschriebener“ Kontur blieben, fast ausnahmslos die Buntheit dekorativ eingewirkter Farbe so oder so anriefen, nur erst als Vor- und Mischformen echter Zeichenkunst, d.h. der Zeichenkunst als einer sauberen ästhetischen Kategorie, bezeichnen müßten—und beschränken wir uns auf die sachliche Feststellung: Schwarz-Weiß-Kunst war jene frühere Übung jedenfalls nicht, denn auch dort, wo wir reine Konturierungen sahen (die ja so wenig wie Schrift schon eigentlich Mischung aus Schwarz und Weiß darstellen), hätte jederzeit und in jedem Falle Farbe bereichernd, schmückend, vollendend parallel eintreten können und blieb nur aus zufälligen, äußeren Gründen fort, während der Kupferstich sich in der reinen Mischung der Schwarz-Weiß-Elemente allein so reich vollendet und seine eigene integrale, übersetzte „Farbe“ so entschieden entwickelt, daß jedes Ankolorieren eine Verdoppelung und schlimmste Barbarei wäre. Es ist auch in irgendeinem künstlerischen Sinne nie geübt worden, und auch der mit mehreren Platten gedruckte, an sich graphisch verbleibende Farbstich ist erst spät aufgetreten, ohne über Künstlichkeiten hinauszukommen. Kein großer Name der Kunst ist mit ihm verbunden.
Man wird uns jetzt fragen: ob wir denn den Holzschnitt, der doch die ältere Technik ist, in seiner Bedeutung als Schwarz-Weiß-Kunst ganz vergäßen?
Es ist richtig—und wir haben es zuvor selbst betont—, daß Holzschnitt und Kupferstich als künstlerische Drucktechniken und als bürgerliche Neuerungen nahe zusammengehören. Aber wir dürfen doch über ihrer technischen Zusammengehörigkeit nicht ihre sehr unterschiedene Zeitenstellung übersehen. Daß der Kupferstich imponierende Ausprägung einer neuen künstlerischen Kultur ist, unbedingt Neuzeit, ist fraglos. Der Holzschnitt aber ist noch Übergang, steht halb noch im alten Lager. Man kann wirklich mit einiger Bestimmtheit die Trennung zwischen der Kunst des Mittelalters und der Kunst der Neuzeit für Deutschland in die schmale Zeitspanne zwischen dem Aufkommen des Holzschnittes und dem Aufkommen des Kupferstiches legen.

B. Der frühe Holzschnitt als ein Übergang

Der Strich, den der Reißer als Entwerfer und Autor der Komposition auf die geglättete, geweißte Holzplatte zeichnet, wird vom Formschneider (der nach Geisberg nur in der allerersten Zeit mit jenem eine Person gewesen ist)



als erhabener Steg aus dem Holz herausgeschnitten. Die Zeichnung geht also in der Arbeit verloren. Der Steg, der die Druckerschwärze aufnimmt, darf, um nicht beim Drucken bald wegzubrechen, nicht allzu dünn sein, und so wirkt auch in den Abzügen, im fertigen Holzschnitt, der das Rechts und Links der Platte vertauscht, die Linie derb, massiv und gebietend, besonders in den Anfängen. Später mildert sich der reine Liniencharakter. Die immer größere Geschicklichkeit der Formschneider läßt bald schon flächige Schraffuren zu. Aber es bleibt die Tat des frühen Holzschnittes—betrachten wir etwa das schöne Blatt des „Christus vor Hero-

des“—, die Linie noch einmal in ihrer ganzen tragfähigen Wucht dargestellt zu haben in einer unvergleichlichen Dinglichkeit. (Merkwürdig, wie einige Buchmalereien des Klosters Weingarten — um 1230 — in einer steghaften Weiß-Linien-Zeichnung den Stil des Holzschnittes vorausnehmen.)

Es ist ja offenbar noch einmal die starke und geschlossene Linie, noch einmal der feste, nuancenlos konstante Kontur der vergangenen Zeit, der hier eine letzte Steigerung, gelegentlich ins Monumentale, erlebt. Die herben, strengen Linien der besten frühen Holzschnitte haben in der Höhe ihres religiösen Pathos Gemeinsamkeiten mit dem Stil der Reichenauer Bücher, deren Zeichnungen so klar, so zügig, so steghaft erscheinen, daß sie sich ohne weiteres in Holzschnitte umsetzen ließen. Die leeren Gründe unserer frühen Holzschnitte, die in dieser Zeit fast schon reaktionär wirken, stellen den Vorgang nicht anders als die Goldgründe der Reichenauer in ein abstraktes „Irgendwo“. Freilich sind die Personen jetzt einander viel näher gerückt, man denkt manchesmal an Szenen der geistlichen Schauspiele.

Wenn wir an früherer Stelle den eigentümlichen Kontur gerade auch der Reichenauer Zeichner als einen von außen bestimmten Kontur deuteten, der die Gestalt von einem Jenseits her aus dem Raume aussondere, ausschneide, so findet sein metaphysischer Charakter jetzt in der geschnitzten Linie, dem Steg des Holzstockes, eine auffallende Ergänzung vom Technischen her: diese Linie des Druckstockes wird ja tatsächlich von außen her aus der Masse mit Messern herausgeschnitten—und so ist wohl nicht zu übersehen, daß, als der Holzschnitt nach langer Zeit der Vergessenheit im 19. Jahrhundert in England durch Thomas Bewick eine Erneuerung erlebte, er im sogenannten „Holzstich“ den Charakter und die Entstehung seiner Linie von Grund auf wandelte.

Nun scheint es, als habe die Geschmackswahl des Holzschnitte kaufenden Publikums sich bald gegen diese strenge Monumentalität der reinen Linie entschieden, die uns gerade den früheren Holzschnitt so kostbar macht. Nicht nur sehen wir den Holzschnitt mit den schnell immer reicher werdenden Schraffuren in Bahnen einlenken, die nach unseren heutigen Begriffen zu einer Minderung seines echten strengen Stiles führen, auch seine frühen großartigen linearen Blätter waren zumeist, wohl mit Hilfe von Schablonen, nachträglich bunt ausgetuscht, zumindest übersteigt die Zahl der kolorierten Blätter die der farblos gebliebenen unter den erhaltenen (in der Regel besitzen wir die frühen Blätter immer nur in einem Exemplar). Dem städtischen Publikum mochte die Leere der großen Flächen, die nur das in sich gleich starke Netz der knappen, oft herrlich gespannten Linien durchzog, ähnlich den Verbleiungen der farbigen Bildfenster, bald nicht mehr behagen; sie wünschten sich mehr und feinere Details, an die sie durch andere Kunstübungen schon gewöhnt waren und fanden den Holzschnitt nur annehmbar, wenn er sich durch Farben bereicherte.

So hat der frühere Holzschnitt eine eigentümliche Doppelstellung zwischen den Zeiten. Als Technik der Vervielfältigung gehört er in die neue Zeit bürgerlicher Kultur und Kunst, doch bleibt er vielfach der alten Zeit verhaftet. Er ist in seinen Themen ganz überwiegend noch religiös. Sein eindeutiges Lineament verstärkt den alten theokratisch-aristokratischen Kontur noch einmal zu höchster Dinglichkeit. Er verbindet sich noch äußerlich im Sinne des Mittelalters mit bunten, schmückenden Farben, die sein Eigentliches verdecken; denn keinesfalls fühlen sich seine Verfertiger als kühne Revolutionäre, die ihre neuen Mittel bewußt herausstellen*. Sie sind kleine Leute. Als Brief- oder Kartenmaler, wie sie Luther 1530 noch aus Überlieferung kannte („wie man vor Zeiten auf die Briefe malte“—„Brief“ ist hier zu verstehen als „kleines Blatt“, Breve), gehören die Entwerfer oder „Reißer“ der Blätter einer unteren Künstlerschicht an; als Formschneider sind die den Holzstock Ausarbeitenden vielfach bei den Schreinern eingegliedert. Die Aufteilung der Arbeit an zwei Hände, wobei der Anteil der erfindenden Hand untergeht und so die allein bleibende, hand-

* Das Gefühl für „Schönheit des Materials“ hat sich erst sehr spät entwickelt, zunächst war Buntheit das Ideal. Die Franken der Merowingerzeit schätzten nicht den farblosen Diamanten als kostbarsten Edelstein, sondern die bunten Smaragde und Rubine, ja selbst den Bernstein färbten sie nach Wunsch. Stein- und Holzbildwerke wurden im ganzen Mittelalter gleicherweise farbig „gefaßt“. Riemenschneider und Veit Stoß waren die ersten, die in ihren Schnitzwerken die natürliche Schönheit des Holzes zur Wirkung kommen ließen.

werklich umsetzende Hand in jedem Falle unkontrollierbar wird, macht das Produkt doppelt anonym, ehrgeizlos, fast subaltern. Und wirklich ist der frühe Holzschnitt im Gefühl der Arbeitenden nichts anderes als ein Surrogat — etwas, das möglichst aussehen soll wie die teure und feine Kunst der Miniatoren, das aber durch einen technischen Trick billiger hergestellt werden kann — in mechanischer Vervielfachung.



Zwei Einwände liegen gewiß schon bereit: Widerspricht denn nicht die starke künstlerische Ergriffenheit, die wir vor einem Blatte wie der herrlichen Kreuzigung empfinden, widerspricht nicht ihr hohes Niveau einem billigen Surrogatcharakter? — Es ist allerdings, namentlich im Hinblick auf neuere Zeiten, ganz erstaunlich, welche Größe von Empfindung und Erfindung in einem keineswegs kleinen Teile dieser populären Verkaufsware für Wallfahrtsorte, Ablaßfilialen und Jahrmärkte steckt, beweist aber nur, daß ein herrlicher Schatz von Phantasie, Formgefühl und Wahrhaftigkeit damals auch in einer unteren Handwerkerschicht noch lebte, wobei wir allerdings auch nicht in den Fehler verfallen sollten, alles frühe Schaffen romantisch zu verklären. Die Unterschiede der Qualität sind auch damals gewaltig. Man darf übrigens vermuten, daß die groß aufblühende Malkunst der Zeit die besten Handwerker fortriß und emportrug.

Der zweite Einwand dürfte sich gegen unsere Behauptung wenden: der frühe Holzschnitt sei ehrgeizlos, d.h. zukunftslos. Hat er denn nicht bis zu Dürer und Holbein eine ganz großartige Entwicklung durchgemacht? Ja, das hat er freilich — ohne daß es uns übrigens gelänge, Persönlichkeiten, wenn auch namenlose, aus der Masse des Materials — ganz im Unterschiede vom frühen Kupferstich — zu erfassen.

Die Frage ist nur, ob diese Entwicklung nicht mehr eine äußere als eine innere war, ob sie nicht den Holzschnitt umbog in die Gefolgschaft des Kupferstiches. Nicht also, weil des jungen Dürer Holzschnitte zur „Apokalypse" unendlich viel reicher und geschmeidiger sind als der frühe und herbe, schlichte Holzschnitt, glauben wir uns berechtigt, sie von jenem begrifflich abzusetzen, sondern weil jene Bereicherung und Geschmeidigung im Kupferstiche (und in der Malerei) gewonnene Formen auf den Holzschnitt übertrug — so daß der Holzschnitt in seinen Anfängen Surrogat für die Miniatur war, später aber, als er die Buntheit abwarf, Ersatz für den Kupferstich.

Es dürfte also dabei bleiben, daß der ursprüngliche Holzschnitt als sein Ausdrucksmittel den festen klaren Liniensteg über leerem Felde anwendet, und es mag erstaunlich sein, daß derart der geschlossene lineare Umriß, der anfangs transzendent, später standesgemäß bedingt war, schließlich in die populäre Kunst des Holzschnittes einmündet. Das vermittelnde Moment dabei ist die zunehmende lehrhafte Tendenz. Wir können bis in die Gegenwart beobachten, daß, wer sich belehrend, ermahnend, aufklärend an das Volk wendet, in festen, klaren, eindeutigen Konturen „spricht". Die — oft überdeutliche — Umrißlinie wird also, was sie ursprünglich keineswegs war: volksmäßig, mit einem Unterton des Primitiven für die unteren, primitiveren Volksschichten, und auch unter diesem Gesichtspunkte ist es ganz logisch, wenn das für breite, noch unverwöhnte und wenig kaufkräftige Schichten arbeitende vervielfältigende Druckverfahren des

Holzschnittes so stark mit der drastischen Linie operiert.

Wir finden bereits in der letzten Zeit der alten Buchmalerei neben der tändelnd-reichen aristokratischen Kunst nach Art der Manesse-Handschrift die schulbuchmäßig trockenen „Armenbibeln", die für kleine Landpfarrer gedacht waren: mit der Hand geschriebene und illustrierte fromme Texte, deren schlichte, zum Schema neigende Bilder mit ausgesprochen lehrhafter Tendenz alle Figuren und Dinge eindeutig in harter isolierender Gegenständlichkeit der Umrisse hinstellen. Bei dürftigem Kunstwert ist ihre Verbreitung groß, während die liturgischen Prachtwerke selten werden (Baum).

Mit solchen schematisierenden und volksmäßig predigenden Schriften machte sich das handschriftlich hergestellte Buch gleichsam fertig zur Ablösung durch das im Druck vervielfältigte Buch, das aber zunächst — vor Gutenberg — noch nicht das mit beweglichen Lettern gedruckte moderne Buch ist, sondern das von geschnitzten Holztafeln, von Holzschnittstöcken abgezogene Blockbuch. Bei ihm sind Text und Bild für jede Seite als ein großer „Stempel" in Holz geschnitzt, und wie wir in der frühen Zeit jene Einheit besonders schätzen mochten, die wie in Otfrieds Evangelienbuch Bild und Text als gleichermaßen aus der Feder „geschrieben" band, so dürfen wir hier ähnlich die ästhetische Einheit als Genuß empfinden, die Bild wie Buchstaben den gleichen Charakter des Geschnitzten verleiht.

Aber auch als der Text der Bücher nun nach Gutenbergs Verfahren mit auswechselbaren Metallettern gedruckt wurde, konnte weiterhin der Holzschnitt als Illustrator mitarbeiten. Denn die Metallettern so gut wie der Holzstock arbeiten im Hochdruck, das heißt im Druck von erhöhten Stegen, und es machte keine Schwierigkeiten, die Bildstöcke in den Satz einzumontieren.

Auch jetzt noch bleibt die stilistische Einheit lange Zeit sehr erfreulich. Die Zahl der so illustrierten Druckwerke aus den Offizinen von Mainz, Straßburg, Ulm, Speyer u. a. ist sehr bedeutend und ist reich an Köstlichkeiten — am glücklichsten, so lange der Strich- oder Stegcharakter in Text und Bild gewahrt blieb.





C. Das Schrotblatt (der Metallschnitt)

Wenn wir vorher sagten: der auswählende und derart mitbestimmende „Geschmack des kaufenden Publikums" scheine den uns heute als besonders stilvoll willkommenen strengen, reinen Holzschnitt ziemlich bald abgelehnt zu haben, so finden wir außer dem Ausweichen des Holzschnittes in die Buntheit aufschablonierter Farben und seiner schnellen Anpassung an die Möglichkeiten des Kupferstiches als weiteren Beleg auch die zeitweilige große Beliebtheit des sogenannten „Schrotblattes", das den Hochdruck dadurch bereichert und wandelt, daß es ihn vom spröden Holz auf das geschmeidige Metall überträgt — mit sehr eigenartigen und reizvollen Konsequenzen (das Schrotblatt blühte, besonders in Niederdeutschland, zwischen 1450 und 1490.)

Es entspricht dabei ganz der strengen Zunftordnung der Städte, daß dieses andere Material zugleich auch eine andere Künstlerschicht bedeutet, denn die Einteilung der Handwerke erfolgte wesentlich nach dem bei der Arbeit verwendeten Material. Deshalb waren die „Formschneider" als Holzbearbeiter zu den Schreinern gekommen. Die Ordnung ist in den Städten sehr verschieden. Die Hersteller der Schrotblätter aber können als Bearbeiter von Edelmetall doch wohl nur die Goldschmiede gewesen sein, und dieser Zunftwechsel macht sich auch im Geistigen bemerkbar: die Goldschmiede waren durchaus eine Elitegruppe des deutschen Handwerkes.
Das Schrotblatt wird wie der Holzschnitt als Hochdruck hergestellt, aber nicht von einem Holzstock, sondern von einer Kupferplatte, es wird aber nun nicht aus dem Metall weggeschnitten, was nicht als erhabener Steg die Druckerschwärze annehmen und damit auf dem Papier als Linie erscheinen soll, sondern es wird die unversehrte Oberfläche der Platte als schwarzdruckend angenommen und nur durch Stichel und Punzen strich- und punktartig eingetieft, was im Drucke nicht kommen, also weiß erscheinen soll. Scheinbar ein bloßer technischer Kniff. Sobald wir uns aber ein so gewonnenes Schrotblatt betrachten, werden wir den gewaltigen künstlerischen Unterschied, der einer des Stiles nicht der Qualität ist, erkennen. Statt der Linienwirkung haben wir eine Flächenwirkung, statt der monumentalen eine malerische Haltung, statt sachlichen Berichtes spielende Romantik. Die Danielschnalle aus Burgund konnte uns an ein modernes Klischee erinnern. Stellen wir uns die zum Schrotblattdruck zubereitete gravierte, gepunzte Kupferplatte vor, so möchte sie recht wohl als eine Weiterführung jener alten Metallkunst erscheinen. Es ist auch nach Bucher bei einigen solcher Platten durchaus fraglich, ob sie nicht überhaupt mehr als kunstvoll gearbeitete Zierstücke zu gelten haben. Der Glitzerstil ist es, was unseren romantischen Christophoros zu Pferde mit dem burgundischen Propheten und dem Matthäus des Ebo-Evangeliars und dem Hildesheimer St. Markus eint, der Trieb, das Licht mit einzufangen und eben durch das Spielen des Lichtes die Fläche und alle ihre Gegenstände einheitlich stimmungshaft zu verspinnen; die Lichtpünktchen, die auf dem Hildesheimer Blatte durch das Gitternetz aufleuchteten, finden wir hier als eingestanzte weiße Rosetten, Sternchen, Körnchen, Punkte, die wie ein feiner Schnee herabrieseln, wieder.
Es ist wirklich erstaunlich, mit welcher Vollendung dieser malerisch-romantische Stil neben dem streng linearen Holzschnitt wirkt. Wie modern muten uns die lichtdurchwogten Wipfel der Bäume, die Wolken an, das Durchschimmern eines hellen Fischkonturs durch die Wellenlinien des Flusses.
Diese andere Technik scheint in besonderem Maße der Phantasie deutscher Künstler entgegenzukommen, einmal weil sie erlaubt, mit dem Lichte oder den Lichtern frei zu spielen bei einer Methode, die vom Dunklen ins Helle* arbeitet und das Licht fast direkt hereinholt, sodann weil die Formgebung durch leichtes, schnell bewegliches Wegnehmen aus einer im Großen stehen bleibenden Masse erfolgt. Beides erlaubt ein behagliches Sichverbreiten, Erzählen, mit zahlreichen intimen Einzelzügen. Das Aussehen des Blattes erhält ein gewisses mehrdeutiges erregendes Moment gegenüber dem eindeutigen Holzschnitt, ja es können die romantischen Wirkungen bis ins Magische, Gespenstische gehen, zugleich aber gestattet die Technik, außerordentlich malerische Stoffwirkungen des Sammet, des Strohes, des Holzes: unsere Geburt Christi belegt dieses beides, die magische Lichtwirkung, die Mannigfaltigkeit stofflicher Oberflächenreize.
Das Schrotblatt hielt sich nicht auf die Dauer. Um 1490 verschwindet es wieder, um erst im 19. Jahrhundert als Holzstich des Thomas Bewick eine Art Auferstehung zu feiern und in dieser Form nicht zuletzt durch Menzel ein wichtiger Faktor der Buchillustration zu werden. Die verblüffenden Wirkungen des Schrotblattes wiederholten sich zu sehr. Seine Sprache war preziös kompliziert. Sie konnte sich nicht halten vor der einfachen, in ihrer Einfachheit so modernen Sprache des Kupferstiches, die unendlich viel entwicklungsfähiger war. Doch darf man es wohl dem Schrotblatte zu seinem Ruhme verbuchen, daß es bei der kühnen Revolutionierung

* Die Germanen rechneten die Zeit nicht nach Tagen, sondern nach Nächten.

des Holzschnittes durch den jungen Dürer nicht ohne Mitwirkung geblieben ist. Denn wenn Dürer auch durchaus zu den Methoden des eigentlichen Holzschnittes hält, bringt er innerhalb ihrer doch einen so gewaltigen und überraschenden Reichtum, eine solche Fülle naturnahen Lebens, wie wir sie am ehesten aus dem Ehrgeiz, es mit den großen malerischen Reizen des Metallschnittes und des Kupferstiches aufzunehmen, erklären können. Trotz schöner Fortschritte des Lübecker Totentanzes von 1489 und der Lübecker Bibel von 1494 stehen Dürers—als Buch zusammengefaßte—Blätter der „Apokalypse" von 1498 ganz überwältigend da.





Dürer macht mit einem Griffe aus dem Weiß des Grundes Licht! Bis dahin gab es nur an den Körpern hellere und dunklere (schraffierte) Stellen, im Ganzen des Blattes viele zusammenhanglose hellere Stellen. Um nun das Licht als Fluidum, als einheitliche Bewegung fassen zu können, mußte es sich nicht nur an kleinen verstreuten Körpern, sondern in weiten Flächen erweisen können. Wie lichtlos selbst noch Michael Wolgemuts groß empfundene Madonna von 1492 (aus Wolgemuts Werkstatt kam ja Dürer). Dürer erfindet also als Gegenspieler des Lichtes die weithin schwebende, selbst ziemlich lockere und leichte Schraffurenfläche als unendliches Himmelsblau. Die bisher recht enge Sphäre des Holzschnittes wird groß und weit. Genial die „Sieben Leuchter", hell in hell, ein Glanz weißer Wolken, eine schier blendende Lichtfülle, in der die in Gottes Hand glitzernden Sterne fast substanzlos werden. Goldene Leuchter vor Weiß, Flammen der Kerzen vor Weiß! Eine der großartigsten Schwarz-Weiß-Dichtungen deutscher Kunst!

Mit elementarer Wucht bricht in diesem Jugendwerke Dürers wesentliches Gut deutscher Kunst durch—um sich im spätern Werke Dürers wieder zu mildern und anzupassen. Deutsch ist das hohe Format der „Apokalypse" und in ihm der vom Thema sehr begünstigte Bau in zwei Geschossen, Himmel und Erde. Deutsch, oft von fern an die Reichenau anklingend, der Charakter von „Erscheinungen", deutsch ist das Brausen aller Bewegung von einem außerirdischen „Drüben" her, das im Blatte der „Eröffnung des 6. Siegels" die Gestalten aus der Tiefe des Raumes nach vorn drängt, sie — bei leerer Mitte — fast aus dem Bilde herauswirft. Deutsch ist die Drastik des Johannes, der das Buch des Engels annimmt, indem er es buchstäblich mit dem Munde verschlingt, ein Zug, der unmittelbar an den Utrecht-Psalter erinnert. Deutsch ist auch die köstliche helle Landschaft unter dem Erzengel Michael — ohne Farbe viel schöner, viel zarter, viel farbiger gemalt als alle Gemälde Dürers, der nicht von der Farbe aus schöpferisch war, son-



dern vom Lichte aus, und also im Holzschnitt und Kupferstich eher zur „Farbe“ kam als im Gemälde.
Das spätere Holzschnittwerk Dürers geht dann über das große Schönheiten, namentlich in der Landschaft bergende, aber doch merklich kühlere „Marienleben“ (1504) bis zum breit gelagerten, in grauen, lichtlosen Tönen verhaltene, flüsternde „Abendmahl“ von 1523 andere Wege. Mit der „Apokalypse“ Dürers hat der Holzschnitt alle Hemmungen seiner Technik abgeworfen. Es ist ein Wunder, wie die Formschneider die Zeichnungen Dürers in ihr sprödes Material umzusetzen verstanden. Aber den Stil bestimmt hier der Kupferstich. Es ist Dürers Ehrgeiz, im billigen Holzschnitt der großen Masse Blätter anzubieten, die in Reichtum und Fülle den kostspieligen Stichen nicht nachstehen. Um diesen Preis verzichtet das Publikum auch auf die Buntheit.

D. Die Technik des Kupferstiches

Es werden beim Kupferstich in eine polierte Kupferplatte mit Grabsticheln verschiedenen Stärkegrades, die der Meister vor sich her drückt, feine und feinste Furchen eingegraben, die als Kanäle die Druckerschwärze aufnehmen, so daß im Abdruck den Furchen schwarze Striche entsprechen, der Kupferstich ist also ein Tiefdruck. Von seinen ersten Anfängen an löst nun der Kupferstich, dessen Furchen sehr viel feiner sein können, als die Stege des Holzstockes, da sie ja beim Anpressen des Papieres keinen Druck auszuhalten haben, die massive Linie auf nach Bedarf in Schraffuren, Strichelchen und Punkte bis zu hauchzarter Feinheit, er schafft unmerkliche Übergänge, bindet dichtere Linienverbindungen zu an- und abschwellenden Flächen, kurz, seine Linie hat in sich ein reiches Leben zwischen tiefsten Schwärzen und hellsten Lichtern. Das alles gibt dem Kupferstich jenes Atmosphärische, das die von ihren großen Malern geweckte Zeit sich wünscht, und das dem Holzschnitt zugunsten anderer Wirkungen versagt blieb, wie dem Kupferstich die monumentale Wirkung.
Der Kupferstich hat außer dem Material des Metalles das eine mit dem Schrotblatte gemein, daß auch er die Fläche, die Masse als gegeben annimmt, und nur feine Furchen in sie eingräbt, so daß auch er eine Technik des beweglichen Wegnehmens aus einer im Großen stehenbleibenden Masse darstellt. Nur mit dem Unterschiede, daß hier die Furchen eingeschwärzt werden und nicht wie beim Schrotblatt die Oberfläche. Es wird damit das Verfahren wiederum vereinfacht. Denn indem der Künstler die Linien seines vorgestellten Bildes in die polierte Metallfläche eingräbt, arbeitet er, nur nicht so leicht, wie der Zeichner auf Pergament oder Papier: er sieht die Linie dunkel auf hellglänzender Metallfläche unmittelbar vor sich entstehen und muß nur bedenken, daß im Abzug sich rechts und links vertauschen. Es ist also die im abgezogenen Blatte wirksame Linie in ganz anderem Maße die Linie des erfindenden Meisters selbst — die Umsetzung der Zeichnung durch einen Formschneider, d.h. durch eine zweite Hand fällt ganz fort.
Die Entwicklung ging nun dahin, das Instrument immer geschmeidiger zu machen. Man kam dazu, den Prozeß des Eingrabens in die Metallplatte der Hand abzunehmen und von einer Säure besorgen zu lassen, gegen deren Einwirkung die übrige Platte durch Wachs und Harz geschützt wurde (Radierung). Dadurch wurde die Feinheit der Furchen immer zarter und feiner, allerdings auch die Zahl der möglichen Abzüge geringer und der Vorgang des Zeichnens auf der Platte zu einem ganz leichten, mühelosen Ritzen mit feinen Nadeln, die ja nur den Wachsüberzug zu durchfahren hatten. Da man diesen mit Ruß einschwärzte, erschien die das polierte Metall bloßlegende Linie weiß auf Schwarz, auch dies ein Zeichnen, das deutschen Künstlern besonders lag. Den Anfang bezeichnen einige Arbeiten Dürers (auf Eisen) — die Entwicklung gipfelt dann in Rembrandt. Wir bringen einige radierte Landschaften von Hirschvogel und Lautensack.

E. Die Stellung des Kupferstiches

Es ist ein geniales Instrument erfunden, die Bildvorstellungen eines Künstlers durch den Druck unmittelbar, d.h. ohne Zwischenhand zu vervielfachen, und die deutschen Künstler machten

von diesem Verfahren großartig Gebrauch, während zum Beispiel in Italien der Kupferstich zumeist auf die Wiedergabe fremder Zeichnungen beschränkt blieb. Der Kupferstich bot den deutschen Künstlern mehr noch als der Metallschnitt der Schrotblätter die willkommene, ihnen ganz zum Herzen sprechende Möglichkeit, zu erzählen, Stimmungen und Gedanken vorzutragen, ein glänzendes Ausdrucksmittel für eine stark der Dichtung, der Literatur sich annähernde Zeichenkunst.

Der mehr mittelalterlich kirchlichen Thematik des Holzschnittes stellt der Kupferstich eine starke Weltlichkeit, einen betonten Realismus entgegen, und zum ersten Male finden wir — neben der Malerei — in seinen Produkten jenes individuelle künstlerische Streben, das wir Originalität nennen.

War die Haltung des Holzschnittes lehrhaft, so ist die des Kupferstiches ausgesprochen artistisch. Die naiv-populäre Buntheit des frühen Holzschnittes wäre ihm eine Barbarei. Seine Existenzform ist vorwiegend das Einzelblatt. Er kennt in seinen Kartenspielen, seinen Namensheiligen wohl Serien gleichen Formates, aber er geht keine Verbindung mit dem Buche ein — schon aus einem technischen Grunde: seine Tiefdruckplatten können sich dem Hochdruck des Satzes nicht associieren. Erst das luxuriöse Buch des 18. Jahrhunderts weiß den Stecher zur Illustration heranzuziehen.

So stehen sich Holzschnitt und Kupferstich fast wie zwei verschiedene Kunstrassen gegenüber, was aber keinesfalls im Sinne eines Qualitätsurteiles zu verstehen ist. Der Christuskopf des Holzschnittes — wir stellen zwei sehr frühe Fassungen des Schweißtuches der Veronika nebeneinander — ist in keiner Hinsicht dem Stiche künstlerisch unterlegen — er ist nur eine andere Welt, ist „Mittelalter“ gegenüber der „Modernität“ des Stiches. — Die höhere soziale Stellung der Goldschmiede gegenüber den Reißern und Formschneidern spielt dabei gewiß eine Rolle.

Durch den Kupferstich sehen wir die Polarität des Schwarz-Weiß zu einem wunderbar willigen, die Phantasie des nordischen Künstlers magisch reizenden Instrumente gemacht — in einer Zeit, da die Maler die alte starre Lokalfarbe durch ihre Verbindung mit dem Lichte und dem Schatten schmiegsam und flutend und so die Farbe zur wirklichen Basis ihrer Bilder machten; da ein neues Publikum der künstlerischen Eroberung der Welt in allen diesen Disziplinen mit Spannung und Teilnahme folgte, dabei immer ein Glied der Kette in das andere griff, jeder Faktor Ursache und Wirkung zugleich war.

Auch der Kupferstich könnte technisch reine Konturenkunst sein wie der frühe Holzschnitt (am nächsten streifen daran einige Blumenkarten des Meisters der Weibermacht), doch ging er von Anfang an den Weg der Zwischentöne, der Belebung aller Flächen durch Übergänge vom Hellen ins Dunkle und damit den Weg reicher Zuständlichkeit und epischer Breite. Erzählen und Verwirklichen macht seine Meister groß, die im engen Bunde mit den Malern die Umwelt im Raum, die Natur als den irdischen Schauplatz so plastisch wie möglich aufrichteten. Um das zu können, mußte eine neue Generation kommen, eine bürgerliche Generation, die mit offenen Augen, unbeschwert, nüchtern in die Welt sah. Die plötzlich so lebhaft erwachte Neigung zum ausführlichen, einfallsreichen, nuancenreichen, immer neue Züge herantragenden Erzählen hat ihren ersten frühen Ahnen im Utrecht-Psalter, und die eigentümliche Zeichentechnik des Kupferstiches, die durchaus auf der geritzten gegrabenen Linie als ihrem Element beruht, dieses Element aber dichter oder lockerer, dunkler oder heller zu Flecken, Gruppen, Flächen bindet, die doch immer das lineare Element aus ihrer Textur durchschimmern lassen (bis im 18. Jahrhundert die Erfindung des Schabblattes reine Flächenwirkungen erlaubt), hat ihren Vorläufer in jener Regensburger Buchmalerei, deren raffinierte Fraktur wir mit einem Teppichgewebe verglichen, weil auch sie in ihren Flächen die elementare Grundeinheit der Linie sichtbar ließ.

Eine überraschende Fülle großer phantasievoller Dichter des Schwarz-Weiß steht in den Reihen der Kupferstecher — kein Wunder, daß wir bald in der Nähe des Kupferstiches die früheste „Handzeichnung“ antreffen, die gleichzeitig auch den großen Persönlichkeiten der neuen Malkunst ein wichtiges Mittel der Klärung, Vorbereitung, Vollendung wird. Denn der Kupferstecher, dessen Arbeiten auf der Metallplatte doch rein handwerklich-technisch alle Aufmerk-

samkeit erfordert, wird geneigt sein, sich die vielen Einzelheiten seiner reichen Vorstellungen im voraus auch gesondert zu verdeutlichen. Das Papier, als neuer billiger Zeichenstoff, gibt ihm dazu die Möglichkeit. Wir kommen auf die Zusammenhänge noch zurück.

F. Die Meister des Kupferstiches

Unmöglich können wir hier die Geschichte des Kupferstiches erzählen, wir können nur auf einige der größten Meister hinweisen, deren Anonymität leider ihrem verdienten Ruhme bei der Allgemeinheit hinderlich ist. Ganz am Anfang steht der Meister der Spielkarten. Köstlich in der Feinheit der Blumen und Tiere seiner Kartenspiele, leicht und frei in der Anmut seiner Frauen. Im Blatte der Katharinen-Marter häuft er die kühnsten, nicht immer schon gelungenen Überschneidungen, um uns von der plastischen Rundung, dem körperhaften, Raum verdrängenden Volumen seiner Menschen zu überzeugen. Wie bewußt stellt er den König und den Gefolgsmann Rücken gegen Rücken, die Unterarme mit den ganz gleich erhobenen Händen in die entgegengesetzten Richtungen schiebend; dabei die überraschenden Verkürzungen; man beachte auch die Bauchfalten des sich vorneigenden Königs, die wunderbare Plastik der Elbogenfalten im Ärmel des gestürzten Henkers; und die berstenden fallenden Balken des Rades sind zum ersten Male nicht Begriffe, Andeutungen, Symbole, sondern Stücke von Härte und Gewicht, und bis in die ferne durchscheinende Felslandschaft geht diese plastische harte Wucht der Körper, die sich hier, ganz anders als im Holzschnitt etwa des Totentanzes, massig aneinanderschließen, namentlich rechts zu Gruppen vom einfachsten bergenden Gesamtumriß, der alles reiche, sich sondernde Leben einheitlich umfängt und aus dem hier nur die eine Hand vorstößt, während dort das charakteristische Leben in den weit ausgreifenden Rändern liegt.



Es drückt sich auch darin die entgegengesetzte Denkart von Kupferstich und Holzschnitt aus: das von der Masse her ins Einzelne Vorschreiten dort, das von der Leere aus Einsetzende hier.

Wie überschlägt sich fast die Freude an der Natur, der Ehrgeiz, alles zeigen, alles zeichnen zu können im hl. Georg des Meisters der Nürnberger Passion, dem es bei dem Bären im Vordergrunde auch am Humor nicht fehlt. Im Hintergrunde versucht er ein Muster- und Meisterstück der Perspektive.

Von höchstem Range dann der Meister E. S. aus der Bodenseegegend, der zu den Großen unserer Kunst gehört. Zauberhaft das helle Licht, die Frische der wehenden Luft in dem Blatte des Kaisers und der Sibylle, denen Maria erscheint: kleine fast ängstliche Strichelchen, leichte Schatten, mehr malend als zeichnend, ein feiner Ruß wie getuscht, an die Technik der Tempera erinnernd. Nie zuvor hat ein Zeichner solche Zartheit, dabei Festigkeit, Klarheit der aufs feinste beobachteten Naturstimmungen erreicht. Hier ist die Natur selbst gegeben, nicht irgendeine Konvention. Man sehe nur rechts, wie die hauchzart im Lichte schwimmenden Büsche schattend ins Wasser tauchen — ein ganz neues Körpergefühl erwacht, eine jugendfrische Einfühlung. Man folge links mit dem Auge den Kräutern dieses Ufers, deren Blätter die Uferlinie überdecken, deren Knospen und Blüten vor den Wellen stehen; ein Entchen schwimmt aus ihnen hervor, dann stehen steile Schilfkolben vor einer kleinen Klippe, und drüben schichten sich lichtübersäte Hänge, dahinter türmt sich, Sonne aufsaugend, der Berg, ein kahler Baum hängt über, und schließlich erscheint die offene See mit Schiffen — ganz schon die Landschaft Dürers.

Wichtig, wie die erhobenen Hände, das Zepter, sich vor den Dingen der Ferne, des Grundes, fast verlieren.
Die gleiche bewundernswerte Kultur des Zeichnens und Stechens in dem Interieur mit der lesenden Maria und der Magd, die das Kind badet — von erlesenstem Reichtum die unmerklichen Übergänge des Lichtes.
Der Gegensatz zu allem früheren Streben nach silhouettenhafter Abhebung weniger Motive vom Grunde ist sehr deutlich. Jetzt soll ein jedes Ding sein volles Recht haben, und es wird nicht mehr in der Fläche gesehen, sondern im Raume, und dieser umfassende dreidimensionale Raum wird, ohne daß perspektivisches Konstruieren schon die gebietende Rolle spielte, als so machtvoll und zugleich als so beseligend empfunden, daß ein Zurechtrücken der Dinge unter der Parole einer Klarheit, auch einer „Zentralperspektive", als Minderung seiner großartigen, neuentdeckten Allmacht empfunden würde. In Einzelheiten wird wohl Perspektive, Verkürzung, Körperlichkeit gewünscht, im Ganzen aber übt sich kein sammelnder, sondern eher ein wandelnder, zerstreuender Blick!
Es folgt aus alledem, daß jetzt der alte feste Fadenkontur verschwinden muß. Denn eben nicht abgehoben sollen die Dinge voneinander sein, sondern sie sollen nach Möglichkeit zusammenfließen und einander durchdringen. Dabei gelingen diesem großen Künstler E.S. Begegnungen von höchstem lyrischen Reiz. Die kunstvoll gefältelte Haube der Sibylle streift an Dächer, Turmspitzen, Felsklippen und Wellen der offenen See, und von allen den schimmernden, kantigen, flutenden Formen umspielt wehende Luft diesen plastisch-kompakten Turban, unter dem das Gesicht fein, zart und gläubig schaut, mit ganz hellen Schatten. Ähnlich finden wir zahllose Stellen der nahen Berührung weiter Spannungen, wenn etwa zwischen Zepterspitze und Bartspitze des Kaisers drüben, hinten, ein ganzes Stadttor sich öffnet, aus dem ein Posten tritt, und wie wunderbar der erhobene rechte Arm des Kaisers, der aus den vielfachen Zacken der Krone heraus über die Dächer der Ferne hin Wiesen und Felder und Bäume umgreift und mit feingliedrigen Fingern, erhoben nur, um sich gegen das blendende Licht der Gotteserscheinung zu schützen, um ein Haar ein Storchennest vom Giebel streift.
Man glaube beileibe nicht, daß solche Lyrismen Zufall oder willkürliche Deutungen aus Walt Whitmanschem Geiste seien. Der Meister, um es zu wiederholen: einer unserer Großen, spielte mit dem Zufall, gewiß, aber ganz bewußt und aus einem strömenden kosmischen, pantheistisch gefärbten Gefühl. Es hängt damit zusammen, wie er die Gottesmutter mit dem Kinde klein und fern in den weiten Himmel stellt, wie aber von ihrem Glanze her Licht in alle Welt und zur Erde ausstrahlt, ja funkengleich absprüht. Ganz falsch würde man den Meister E.S. verstehen, wollte man aus der Winzigkeit der heiligen Mutter im Verhältnis zum Menschen Augustus auf eine Minderung seiner Glaubenskraft schließen. Es ist auch in diesem Blatte eine hymnische Inbrunst frommer Empfindung, nur ist sie jetzt — nach dem Erlebnis der späten Mystiker — pantheistisch getönt, und eben dies will das Blatt uns in einem Rausch der Beglückung sagen, daß Gott und Welt eines sind, und nur deshalb kann die Verkörperung der göttlichen Personen klein sein, weil unter ihrem ausflutenden Licht- und Gnadenkranz alles der eine, selbe Gott ist: das Meer, der Turm, die Büsche am Fluß, die Wellen, das Dach, die Pflanzen und ihre Blätter, die Felsen und ihre Schründe, und zwischen ihnen die Luft, das Licht. All das, ohne ein Mehr oder Minder, alles ist Gott. So hat der alte Kontur keinen Sinn mehr. Zwar kann sich der Meister nicht mit einem Schlage von ihm freimachen. Wo sich das Meer gegen das Ufer, der Mantel gegen die Wasserfläche, der Turm gegen den Himmel abhebt, entsteht eine Linie, die gänzlich zu umgehen eine beträchtliche Künstlichkeit bedeuten würde. Aber unverkennbar ist doch das Streben, sie nirgends mehr zu einer Barriere werden zu lassen, sie nach Möglichkeit zurückzudrängen, wofür dieser kühne und phantasievolle Zeichner verschiedene Mittel findet. Grundsätzlich hält er seinen Kontur — und eben der Stich im Metall erlaubt es — so zart und fein wie nur möglich. Ein anderes Mittel ist ihm, den Kontur so unerhört reich zu häufen, daß das Auge ihm nicht mehr einzeln zu folgen vermag — man sehe etwa den ungeheuren Reichtum der Linien um die erhobene linke Hand der Sibylle; da hebt

sich die Linie selbst auf zugunsten einer malerischen Gesamtwirkung. Noch weiter geht der Meister E. S. dort, wo er die flächenhafte Linie in körperhaft phantastischen Licht- und Schattenmassen erdrückt, etwa in dem mächtigen Faltenwerk der Sibylle, wo zwar einige Kanten noch einen Strich absetzen, zwischen solchen Kanten aber bauchige Partien stehen, in denen die Schatten in verschiedenen Nuancen völlig konturenlos den Stoff im Raume bewegen. Bei der Zeichnung des kleinen Hundes sehen wir dann gar, wie die Umrißlinie überhaupt wegfällt. Die Rückenlinie ist sozusagen eine offene Grenze, nur kurze, senkrecht stehende Tupfen in unverbundenen Abständen markieren das zottige Fell. Höhepunkt dieser Kunst des Öffnens aller Dinge und Wesen im Lichte sind aber die Felsklippen und besonders die hellen Büsche am Ufer rechts. Nicht mehr von ihren Rändern her werden sie erfaßt, sondern von der Mitte, vom Körper her, und das neue pantheistische Weltgefühl offenbart sich nirgends so schön, wie — wir erwähnten es schon — in dem Eintauchen dieser Büsche in die ihre Schatten umspülenden Wellen des Flusses. Ein ganz neues Empfinden für die tiefen Wunder der Elemente ist erwacht. Jetzt erst ist eine Atmosphäre im Bilde. Die Manesse-Zeichnung war lyrisch-bunt, aber völlig atmosphärelos. Jetzt spüren wir über allem ein helles, schattendünnes Licht, eine anmutige wärmende Stille, fast glaubt man, die Stunde bestimmen zu können.

Der Begriff des „Zufalles“ ist in der bildlichen Darstellung weitgehend identisch mit der „Überschneidung“. Die Überschneidung ist ein Element des Ungöttlichen, Ungeordneten, des Unheiligen und schließlich des Massenmäßigen, ja Plebejischen in der Kunst. Das mag zunächst unglaubhaft klingen. Denn ist irgendeine der alten frommen Zeichnungen ganz ohne Überschneidungen? Freilich kaum, doch ist das kein Widerspruch, denn nie oder fast nie ist irgendeine noch so heilige Kunst ganz ohne Beimischung eines Unheiligen faktisch gewesen oder auch nur denkbar. — Überall, wo dem Thema nach eine Gruppe (etwa der drei Weisen) oder gar eine Masse (etwa von Kriegern) gegeben werden muß, ist Überschneidung da, denn es kann nicht jeder Apostel, jeder Knecht als allseitig freies Individuum gegeben werden — und hier eben ist der Grund, daß alle Überschneidung ein Moment des Massenmäßig-Unfreien, des Minderen in sich hat. Christus zu überschneiden, wäre Lästerung. Der Hirt auf dem Felde aber ist einer unter vielen. Da keine Kunst sich auf die Dauer nur im Himmel und unter den Heiligen bewegen will, kann sie auf Überschneidung nicht verzichten. Aber es bleibt charakteristisch, wie und in welchem Umfange sie jeweils die Überschneidung handhabt. Die so leidenschaftlich religiöse Kunst der Reichenau meidet sie nach Möglichkeit. Hierher gehört es z. B., wenn sie das Kind völlig in den Mutterkörper einfügt, desgleichen, wenn sie weite Distanzen zwischen die Hauptpersonen legt. — Man kann sogar sagen: vor einem Goldgrund gibt es echte Überschneidungen kaum, da sie ja keinen räumlichen Sinn annehmen können. Gewiß, die drei anbetenden Könige unserer Doppelseite von der Reichenau überdecken sich teilweise, und als Ganzes, als Gruppe, überdecken sie die Säule — aber deren Fuß ist unten wieder vor ihnen. Vielleicht ist es bei alledem richtiger, hier von Durchdringungen statt von Überschneidungen zu sprechen. Körperhafte, gar räumliche Vorstellungen sind mit den Überdeckungen hier kaum verbunden. Daher bleibt ihnen auch der Ton des Zufälligen, Ordnungslosen noch fern. — Was uns das Bildnis des Schenk von Limpurg aus der Manesse-Handschrift gab, war im Thema bereits weltliche Kunst. Aber mit seiner Abweisung aller Überschneidung war er in seiner Struktur noch beherrscht von der alten Gottesordnung, wie das Recht aller ständischen Verfassung ja letzthin von dem Teilhaben an der göttlichen Ordnung seine Gültigkeit herleitet. Sinn der Gottesordnung aber ist, daß sie den Zufall ausschließt — und eben damit die körperlich-raumhafte Überschneidung — wie der Christus des Godescalc. Ehe also eine Kunst der Darstellung möglich wurde, die Reiz und Reichtum des Zufalls nutzte, die aus Überschneidungen ihren Stil bildete, mußte der Zufall theologisch gerechtfertigt sein, und diese Entdeckung des Zufalles leistete Wilhelm von Occam († 1347), der, einer der selbständigsten Denker, aus der unbegrenzten Allmacht Gottes seine unbeschränkte Willkür folgerte. (Occam übte noch auf den jungen Luther einen tiefen Einfluß aus.)

Daß auch der Meister E.S. gern experimentierte, zeigt das kleine Blatt, das die Linien weiß auf schwarzem Grunde zeigt. Das Motiv der Weißlinienzeichnung taucht im Deutschen immer wieder auf!
Auf den Meister E.S. folgt Martin Schongauer aus Kolmar, der als erster dem deutschen Kupferstich europäischen Ruhm erwarb. Nach seinen Stichen hat noch Michelangelo gezeichnet. Schongauer bedeutet den Wandel vom Goldschmiedestecher zum Malerstecher.
Wir stellen seinen Johannes auf Patmos neben dasselbe Thema des Meisters E. S., dessen Blatt wieder, zum Beispiel in den Rehen über dem Heiligenschein, die köstlichsten Einzelheiten enthält; aber verglichen mit dem Blatte des Schongauer liegen die Gegenstände bei ihm noch flach auf dem Boden, Schongauer erst klappt sie gleichsam hoch in den Raum, indem er den Horizont fallen läßt.
Wir sehen noch eine andere Wandlung: aus der Gleichwertigkeit des Quattrocento und seinem Spiel des Zufalls wird die bewußtere Pointierung z.B. in dem gewählten Platze des Adlers. Das Cinquecento, die Hochrenaissance, kündigt sich an mit ihrem Prinzip der Auswahl. Es ist fast verwunderlich, wie die beiden Erkenntnisstufen des Nikolaus von Cues sich in diesen beiden Stilen des deutschen Quattrocento und Cinquecento wiederfinden. Die höhere Erkenntnisstufe hat nach Cusanus vor der ersten voraus den höheren Grad von Mathematik — und eben dies unterscheidet den Schongauerschen Johannes von dem des E.S. Man sehe nur den Baum bei Schongauer, der die Funktion hat, die Achse zu betonen, sofort aber das Göttliche wieder höht — und abhebt und die flutende Einheit des E.S. wieder spaltet. Die mathematische Grundform, die der Komposition des Schongauerschen Johannes zugrunde liegt, ist in letzter Vereinfachung das Fadenkreuz im Kreise — und dieses Zeichen in einer eleganten Abbreviatur ist das bekannte Werkzeichen des Meisters, wie es auch hier an der Unterkante zwischen dem M und dem S des Namens steht.
Der Leser möge uns einen Augenblick in die „Mathematik" des Schongauer-Blattes folgen. Wir kommen da zu sehr interessanten Einsichten. Denn eben dieses Johannes-Blatt ist im Sinne der „neuen Kunst" sehr geistreich konstruiert — — bis zu einer gewissen Grenze, wo wieder „Biologie" die Mathematik ablöst. Die Grenze ist für unseren deutschen Meister charakteristisch. Unsere Konstruktionsskizze erleichtert das Folgen.
Zunächst wird das Motiv der genauen Mittelsenkrechten angeschlagen (das wir auch das „deutsche Diptychon-Motiv" nennen können) und, wie so überaus häufig in unserer Kunst überdeutlich auch in gegenständlicher Form, als Baumstamm, ausgeprägt. (Die Mittelmeerkunst nimmt diese Achse nicht weniger wichtig, vermeidet aber beinahe ausnahmslos ihre gegenständliche Konkretion, weil sie die Spaltung des Bildes befürchtet.) Die entsprechende horizontale Mittelachse — und das verdient unsere Aufmerksamkeit — ist nur ganz leicht angedeutet: sie geht durch den waagrecht abgestreckten Fuß des Adlers und durch eine Krümme des Stammes über die Schulter des Johannes. Wir haben mehrfach beobachtet, wie dem deutschen Künstler das Format nach der Höhe labil ist, mit der Tendenz zur Streckung. So wirken hier die mehrfachen Krümmen und Knollen des Stammes fast wie Marken zur Auswahl, bei denen eine Horizontale aufliegen könnte, eine gleitende Skala. Eine klare, wenn auch zarte Waagrechte — der Horizont, der Saum des Meeres — ist, hoch oberhalb der Mitte, mit wunderbarem Feingefühl gelegt. Ihr Platz im Ganzen wird von der oberen Bildgrenze her bestimmt. Ihr Abstand von oben ist gleich der halben Bildbreite. Das bedeutet, daß in der Himmelszone zwei Quadrate nebeneinanderstehen, deren eines von der Maria, deren anderes von der Krone des Baumes gefüllt wird; vor allem aber bedeutet es, daß ein um den Schnittpunkt von Mittelsenkrechter und Horizontlinie geschlagener Halbkreis die ganze Darstellung nach oben ruhig und feierlich umfängt. Es verrät die ganze große Meisterschaft Schongauers, wie er den rechten Eckwinkel oberhalb der Bogenlinie leer läßt, während die himmliche Erscheinung, über die Grenze des Bogens hinausgreifend (doch ist die Überschneidung nicht beliebig oder zufällig!) den Zwickel mit einem großen hellen, sternengefüllten Nimbus und dem Ausklang des Strahlenbündels füllt. Es ist alte Überlieferung großer, nicht

zuletzt byzantinischer Kompositionskunst, die einzelnen „Felder“, sie gegeneinander absetzend, oft bis in den Strich hinein individuell zu charakterisieren. — Die weitere Gliederung unseres Blattes geht nun von der unteren Kante aus, und zwar wird zunächst ein schmaler „Sockel“ markiert, eine Art „Stoßkante“, jenes kurze Vorfeld, in dem, haarscharf in der Mittelsenkrechten, das Werkzeichen Schongauers steht und rechts und links je eine zwickelfüllende Pflanze. Sehr viel mehr bedeutet die Abtragung der ganzen Bildbreite in die Höhe — eine gerade in der deutschen Kunst sehr beliebte Art der Ordnung einer stehenden Fläche, bei der also ein unteres Quadrat als Hauptraum bestimmt



wird. Die obere Grenze unseres Quadrates läuft oberhalb des Meeressaumes etwa durch die Gabelung des Baumes, ihr Abstand vom Horizont wiederholt die Breite des „Sockels“. Rechts ist mit der Kuppe noch einmal ein Auflager gegeben. Von Wichtigkeit ist diese Waagrechte vornehmlich deshalb, weil von ihrem linken Schnittpunkt mit dem Bildrande die für alle weitere Konstruktion entscheidende Diagonale ausläuft, und zwar zielt diese Diagonale nicht in die untere rechte Bildecke, sondern in die kurz oberhalb ihrer liegende Sockelecke. Ohne Frage wird hier die Konstruktion etwas künstlich, verliert an Einfachheit und Durchsichtigkeit. Es kostet unseren Meister sichtlich Mühe, aus dem bloßen „Brauch“ der Handwerksregeln zur Klarheit des neuen Bildbaues durchzudringen. Wir wissen ja, wie auch Dürer noch um die Überwindung mittelalterlich-zünftlerischen Brauches kämpfte, und wir werden es später an einem gewaltigen Thema miterleben, wie der letzte Sieg auch ihm versagt blieb. Ganz gewiß war es aber nicht zuletzt das große Wissen, die hohe „Kunst“, die Schongauer sich bereits als Bildkonstrukteur erworben hatte, was den jungen Gesellen Dürer zu ihm nach Kolmar führte.

Jene Diagonale hat Schongauer wiederum eindringlich — und in einer genialen Weise — vergegenständlicht. Sie folgt zunächst locker der schrägen Uferkante. Der Adler spreizt seine Fänge weit auseinander, und zwischen ihnen als Tor hindurch läuft sie als feine Furche des Bodens. Nun folgt ein wundervoll konsequentes reines Formenspiel: das Motiv der Doppelung, von den Fängen zuerst angeschlagen, nehmen zuerst die beiden Erdschollen auf, auf denen die Krallen des Adlers aufliegen, dann die zwei auseinanderklaffenden Erdschollen, die tiefer abgetreppt sind, und dann läuft die Furche genau — über eine die Spannung verschärfende dunkle Lücke — in den Falz des Buches hinein, das der Heilige auf dem Schoße hält, hier zum letzten Male die Verdoppelung als rechte und linke (hell sich absetzende) Buchseite bringend. Hier ist eine wunderschöne spannungsreiche Stelle im wichtigsten Felde, die den Phantasiereichtum unseres Meisters ins hellste Licht rückt. Denn der Phantasie bedarf es nicht allein bei der Erfindung grotesker Teufel und Dämonen, sondern ebensosehr bei der Schaffung einer Ordnung, aus der die einzelnen Gestalten erst ihr volles Leben gewinnen. — Ein Gipfel solcher abstrakten, reinen Ordnungsbeziehungen ist die Begegnung von Baumstamm, kurzer Waagrechten, dunkler Schräge, Gegenschräge und auch wieder Parallele des Buches, und hier, bei diesem stärksten Energiepunkt klarer Formen sind die Hände des Johannes verankert, die blätternde und rechts vom Stamm die vom Schreiben eben erhobene, deren Federkiel die Schräge der Bodenkante fortführt. Hier ist vollendete Ordnung, die durch den Baumstamm wie mit einem stärksten Ausrufungszeichen versehen wird, allerdings durch seine spaltende

Wirkung auch kompliziert und beunruhigt. — Werfen wir einen vergleichenden Blick auf eine Raffaelische Komposition: wir finden in ihr Haupt-Senkrechte und Haupt-Waagrechte eine entscheidende, systematisierende Rolle spielen — die Waagrechte sogar stärker als bei Schongauer; beide aber sind aus der genauen Mitte herausgenommen, so daß die Fläche unzerspalten bleibt.

Es ist eine feine, elegante Spielerei Schongauers, wenn der Schnitt der Diagonalen mit der Mittelachse im Falze des Buches erfolgt, gerade dort, wo eben Johannes die Seite umschlägt. Um diesen Drehpunkt (der auch die Wichtignahme des Buches durch Schongauer zeigt), der dem Buch seine feste, ganz markante Stelle gibt, wird jetzt



ein Kreis geschlagen; sein Radius ergibt sich zwanglos als Abstand vom Sockel oder von der Oberkante des Quadrates. Sein Bogen berührt Flügel und Kopf des Adlers, Scheitel des Johannes, Kante des unteren Mantelsaumes und schließlich die Spitze des vorgestreckten Fußes. Man beachte wieder die „Felder" und ihre Füllung: das Adlerfeld, das Feld mit dem Kopf des Johannes, das Feld mit Buch und Händen.

Eine unerhört feine und geschmeidige Gedankenarbeit schafft eine Ordnung, die sich dem, der ohne der Konstruktion nachzugehen, das Blatt liebevoll betrachtet, als Wohllaut, als Lesbarkeit, Anschaubarkeit des Ganzen mitteilt, aber nie und nimmer ohne harte Arbeit gewonnen wird.

Was hier und da noch auffällt, sind kleine Überlagerungen, Doppelleistungen der Ordnungslinien. In diese Richtung gehört es, wenn Schongauer zu guter Letzt dem Johannes noch eine besondere, mandorlaartige Hülle umlegt. Man sieht leicht, wie Schongauer der Rückenlinie des Johannes mit dem sich anschmiegenden Pflanzenstengel eine genaue Symmetrielinie vor ihm vorbereitet hat: in der dunklen Felskante, die sich nach unten mit leicht gewölkter Schattenbahn und mit Schatten auf dem vorgeschobenen Schienbein nach oben mit leis sich neigenden Gräsern zu untadeligem Oval einkrümmt.

Johannes, der Adler, die Madonna — ein jedes hat sein „Feld", aber vielleicht ist der Johannes ein wenig zu stark eingekapselt — um so mehr, als ihn der Baum noch ganz materiell von der Erscheinung abtrennt. Man sehe nur auf das Blatt des Meisters E. S. zurück, um die ganze innige Vielfalt seiner „zufälligen" Fülle fast wie einen warmen Sonnenwind zu empfinden. Freilich: der heilige Adler und das irdisch spielende Reh sind in ihm gleichwertig und bedeuten fast mehr als die Madonna. Den Adler müssen wir richtig erst suchen — und dann schaut er, was ganz charakteristisch ist, nicht etwa den heiligen Schreiber an, sondern aus dem Bilde heraus — in eine andere, weitere, ebenso schöne und ebenso zufällige Welt.

Schongauers Antonius, den in den Lüften Dämonen peinigen, galt den Zeitgenossen mit Recht als ein Wunder. Die Kraft der Verwirklichung durch zeichnerische Zeichen ist erstaunlich. Ein wahrer Katalog von Borsten, Schuppen, Haaren, Krallen, Nägeln, Federn, Knorpeln, Hauern, Hörnern, Flossen, Kämmen, von Waffen tausendfältig verschiedener Art, meisterhaft gegeneinander abgehoben, bis ins feinste registriert, ohne den unheimlichen Schwung, den Spuk aufzuopfern. (Parallele: die franko-sächsische Buchseite des Augustinus.) Bosch und Bruegel sind hier vorweg genommen. Grünewald noch hat von diesen Viechern gelernt, die in ihrem Rhythmus, ihrer Organizität bei aller Scheußlichkeit seltsam schön sind. Stellen wie der schillernde Echsenleib, an den linken Arm des Heiligen angepreßt, wie die Menschenhand, krallig gepackt — diese Überquerung, Kreuzung, das sind schlechthin geniale Erfindungen und Lösungen, Punkte von unüberbietbarer Spannung.

Die Stimmung pantheistischer Gleichwertigkeit und Naturseligkeit, wie sie uns hier am schönsten

der Meister E.S. repräsentierte, hielt sich nicht lange, und es ist Martin Schongauer, der recht eigentlich das neue humanistische Ideal der Hochrenaissance vorbereitet — durch sein Dringen auf Vereinfachung der Inhalte, Präzision der Darstellung und klare Sonderung der Formen. Das Blatt der törichten Jungfrau ist ein klassisches Beispiel, auch dafür, daß diese neue Tendenz in mancher Hinsicht ein Zurückgreifen auf frühere Neigungen bedeutet. War in dem großen Blatte des E.S. die Landschaft ein ungeteiltes Leben mit den Menschen, so rückt sie bei Schongauer im „Johannes auf Patmos" als „Hintergrund", als „Folie" in eine zweite Schicht, und in der „törichten Jungfrau" bleibt der Grund, um das Menschengebilde groß zu präsentieren, in dieser neuen Wertung des Menschen (Humanismus) wie früher leer! Aber wir dürfen als Gewinn buchen eine bisher unerhörte Körperlichkeit und im Geistigen eine neue Würde und innere Größe des Menschen. Ohne Frage: wir lenken hier ein in eine gewisse Normalität und Nüchternheit des „Schönen", verlieren etwas vom Geheimnis und von der Vieldeutigkeit der eher absonderlichen eigenen Menschen der vorigen Generation, können aber nicht gut bestreiten, daß ein großartiger künstlerischer Wille, ein prachtvoller Meister seinen Weg geht, konsequent bis wirklich in den letzten Strich. Das ist ganz wörtlich zu nehmen.

Sehen wir noch einmal auf das große Blatt des E.S. zurück, besonders auf die lichten, feinen Schatten in den Gewändern. Diese Schattenflächen breiten sich aus wie ein aufgefallener dünner Ruß, als ein Gemenge von Pünktchen, Strichelchen, Schraffuren, das etwas Wirres und Zielloses hat, das jedenfalls nicht so Form geworden ist wie die Gegenstände selbst. Ähnliches findet sich noch—einschließlich der sogenannten „Häkchen"— in Schongauers früheren Stichen. Aber in unserem Blatte hat er dieses Tasten abgeworfen. Er hat die Binnenlinie, den Schattenstrich völlig in die Textur und Struktur des Ganzen eingegliedert, und zwar durch die Schaffung jener Linie, die wir als die „formtreue Linie" bezeichnen wollen. Er läßt in jedem Falle die Linie der besonderen Körperlichkeit und Rundung des Gegenstandes folgen, wobei er sie variiert nach Dichtigkeit, Stärke und Tiefe. Was entsteht, ist — das kann nicht bestritten werden — meisterliches Handwerk, und zwar ein ganz und gar aus dem besonderen Verfahren des Stechens entwickeltes Handwerk. Jede Zaghaftigkeit des Strichelns ist verschwunden, mit der Kühnheit und Eleganz des allersichersten Könnens werden die Furchen im Metall langhin und voller Schwung geführt. Unbeschreiblich ist die metallene Brillanz der sich frei körperlich verflechtenden Bahnen in Turban und Locken, wo jede Linie den Gegenstand formt und färbt und außerdem in sich Klang hat—wie der sportliche Schwung eines Skiläufers*.

Man muß auch sehen, welch tiefe neue Dunkelheiten Schongauer im Gegensatz zum Meister E. S. auf solche Art erreicht. Diese in sich doch durchaus klare, strukturhafte Schwärze der—im Bilde—linken Kopfseite mit dem Spiel der Lichter ist hinreißend schön gearbeitet. Und ähnlich erhält die—nur in den schmalen Schultern noch leis „gotische" — Gestalt allüberall durch den formtreuen Strich körperliche Klarheit und Fülle. Er folgt den Hebungen und Senkungen des Busens, der Rundung des Leibes und der Arme und triumphiert in den herabfallenden Lockensträhnen, die so recht ein Bravourstückchen des Meisters sind.

Es kommt aber diese handwerkliche Klarheit — und das erhebt sie über bloße Virtuosität — dem Geistigen zugute. Noch nie war solche Klarheit und Reinheit eines Menschengesichtes. Das ist nicht mehr die blumenhaft träumende Muttergottes, sondern ein Menschen-Individuum mit gehämmerter Stirn, kräftig gewölbten Brauen, festen Lippen und mit Augen, wie sie so groß, so schauend, so ruhevoll gelagert und in allen Hebungen und Spannungen der Lider — allerdings noch ohne Wimpern! — bisher noch nie gezeichnet wurden.

Jetzt ist noch eines zu bemerken: indem der Binnenstrich aus dem dünnen, strukturlos huschenden Häkchen der früheren Zeit zum formtreuen und damit zum bewegten, formenden, gezielten und spannenden Strich wurde—letzten Endes, weil der Mensch mittlerweile ein Wesen mit Willen und Zielen geworden ist — so kann

* Der Romantiker Carus vergleicht einmal den sicheren Strich des großen Zeichners mit dem „reinen Anschlag oder Bogenstrich" des guten Musikers.

freilich der Außenkontur die Feinheit und Dünne des Meisters E. S., die für ihn eine Errungenschaft gegenüber mittelalterlicher Gottgebundenheit war, nicht halten. Der Außenkontur, um so starkes inneres Leben zu fassen, wird wieder kraftvoller, besonders wenn wie hier ein neutraler, leerer Grund gewählt ist. Freilich bleibt daneben stets — wir werden es z. B. bei Dürer sehen — das Bestreben, den Außenkontur in Raum und Licht aufzulösen.
Ein anderer Gesichtspunkt sei noch kurz erwähnt: ein Blatt wie unsere „törichte Jungfrau" neben Blättern des Meisters E. S. erinnert mit seiner zügigen Linie, mit dem feuchten Glanz seiner Flächen an Wirkungen der neuen Maltechnik, die wir, seit dem Auftreten der van Eycks, sehr abkürzend als Ölmalerei zu bezeichnen pflegen, gegenüber der härteren, trockeneren, spröderen, glanzlos gleichmäßigen Technik der alten Temperamalerei, deren Wirkungen das große Blatt mit der Sibylle und dem Kaiser Augustus unmittelbar parallel geht.
Ungefähr gleichzeitig wirkt mit Schongauer am Mittelrhein der Meister des Hausbuches, wie Schongauer uns auch als Maler bekannt und wertvoll. Er ist eine der lebendigsten, liebenswürdigsten, reichsten Gestalten unserer Kunst, sprühend, voll Leben, phantasievoll, unerschöpflich an Beobachtungen und ein genialer Stecher von oft verblüffend moderner Haltung in der Einfachheit und Leichtheit. Seinem Temperament ist das Eingravieren der Furchen in das Metall zu schwer, zu hemmend, er arbeitet, vielleicht als erster, mit der „kalten Nadel", die nur ganz feine, leichte Ritzen in das weichere Blei oder Zinn zeichnet — Furchen, die der leisesten, schnellsten Inspiration folgen, der Zahl der Abdrücke aber eine schnelle Grenze setzen. Manche sehen auch den ersten Radierer in ihm. Ein Blatt wie der „Jüngling mit dem Tode" nimmt tatsächlich den Radierer Rembrandt voraus, nicht nur technisch, sondern erst recht in der auf alle Gestik, die gerade bei diesem Thema so beliebt ist (vergleiche die Holzschnitte), Verzicht leistenden und doch so unendlich ausdrucksvollen menschlichen Schlichtheit. Das „sitzende Liebespaar" ist unvergleichlich — ein Minimum an Aufwand, ein Höchstes an Empfindung; der Kopf des Mädchens so köstlich rein



und frisch und herzhaft wie von Wilhelm Leibl, seinem Landsmann, 400 Jahre später.
Eine gewisse innere Verwandtschaft hat mit dem Hausbuchmeister der große Nürnberger Bildhauer Veit Stoß, von dem wir einige wenige Zeichnungen und einige Radierungen haben, von einer ähnlich vibrierenden Zartheit und phantasievollen Originalität.
Und dann erscheint unter den Stechern Albrecht Dürer. Als er mit zwanzig Jahren die große Wanderschaft aus Nürnberg antrat, die jeder nach den Zunftregeln für einige Jahre unternehmen mußte, ehe er Meister werden konnte, da war sein Ziel 1492 Kolmar, den verehrten Meister Schongauer zu grüßen. Er traf aber Schongauer nicht mehr im Leben. Der Gesell Dürer zog dann nach Basel und von dort (1494) — vielleicht — nach Straßburg, dort ist wenigstens nach einer Notiz im Imhoffschen Kunstinventar von 1573 „ein alter Mann... sein Meister gewest". Man kann es nicht beweisen, es ist aber nicht unmöglich, daß das der Meister des Hausbuches war, dessen Name damals weit und breit bekannt gewesen sein muß, uns aber verlorenging und auch dem Wilboldt Imhoff bereits unbekannt war.
Wenn es in der deutschen Kunst irgendein Kapitel von folgerichtiger Entwicklung und Steigerung gibt, so am ehesten das vom Kupferstich: der Meister der Spielkarten, der Meister E. S., Martin Schongauer, der Hausbuchmeister, sie haben Schritt für Schritt eine Technik und einen Stil, ja, auch einen Vorrat an Motiven aufgebaut, die Dürer übernehmen konnte und mit denen, aus denen er wirkte. Aber ebenso wahr ist es, daß mit Dürer eine neue Welt, eine neue Größe

beginnt. Eine unvergleichliche Kraft der Phantasie verfügt über eine nicht minder große Kraft der Verwirklichung. Eben die unerhörte Dichtigkeit und Nähe, mit der alle Dinge vor uns stehen, die Wucht, mit der sie leben, dazu die fast unbegreifliche technische Perfektion macht seine Stiche, von denen wir hier zunächst sprechen wollen, zu den klassischen Dokumenten, die uns heute genau so zur Bewunderung hinreißen wie die Zeitgenossen. Schongauer ist ihm oft sehr nahe; sein hl. Antonius war ein Wunder den Zeitgenossen, und Tiefe und Würde des Blattes hätte auch Dürer kaum übertreffen können. Aber Dürer hätte die Darstellung Schongauers aus ihrer ornamentalen Exaktheit—wirkt sie doch mit ihren radialen Akzenten fast wie ein spukhaft figürlich gewordenes spätgotisches Radfenster—in volle Lebendigkeit eines lichterfüllten Raumes versetzt—wie er das so genial mit einem anderen Heiligen, dem Bibelübersetzer Hieronymus, tat.

Sehen wir in den Raum des hl. Hieronymus, in sein „Gehäus", so zeigen einen Konturstrich nur noch die Möbel: Tisch, Fensterbank, Truhe, Wandbrett, sonst aber ist zwar die tausendfältige Mannigfaltigkeit der Stube und ihrer Bewohner durch strichhafte Einritzungen der Platte erzielt, aber obwohl die Textur aus Linien überall noch fühlbar ist und den graphischen Charakter und Reiz des Blattes bedingt, sind die Linien so wenig faßbar wie der einzelne Pinselzug in einem Gemälde Dürers. Wie Dürer den Strich vollkommen neu handhabt, lehre der Nimbus des Heiligen. Noch der Meister E. S. gab ihn seinem Johannes auf Patmos als genau im Kreise konturierte Scheibe. Einen solchen Grenzstrich hat der Nimbus des hl. Hieronymus bei Dürer nicht, sondern viele enge Linien stehen radial gedrängt wie eine Aura um die größte Helligkeit, die zwischen ihnen fein weiterfließt, sich allmählich auflösend — also keine Grenze auf der Fläche, sondern Übergänge im Raume, im Lichte. Das ist das neue Prinzip, und Dürer hat sich hier gar nicht genug tun können; er schuf das einzig schöne Lichterspiel der Sonne durch die Butzenscheiben, eine Kostbarkeit an Poesie, ganz und gar aus Linien, aber ganz unlinear. Und so das phantastische Geäder der Deckenbalken und der Löwe, der sich nirgends mit einer Grenzlinie gegen den Estrich absetzt, sondern mit seinem zottigen Fell sich wellig weich, locker gegen helleres Licht oben, gegen tieferes Dunkel unten, plastisch abhebt*.

Wenn Dürer über Schongauer technisch hinausgeht, so geschieht es in Richtung der stofflichen Charakteristik aller Materie. Vor der unglaublichen Sicherheit, die Dürer hierin erreicht, bleibt der Meister E. S. wirklich primitiv. Wir müssen zugeben, daß auf seinem großen Blatte die besondere Faktur des Schattens im Mantel des Kaisers so etwas wie „Fell" auf das Gewebe zu setzen scheint, und selbst Schongauer unterscheidet auf dem Blatt der „törichten Jungfrau" noch kaum die einzelnen Stoffe: Haar und Haut, Tuch und Leinen haben alle den gleichen metallischen Glanz, ja selbst die hunderterlei Epidermis der den hl. Augustinus quälenden Dämonen ist mehr nach der Form, als nach dem Stoffe, mehr physikalisch als chemisch unterschieden. Man sehe dann aber, wie Dürer auf der „Melancholie" körnigen Stein und gerauhten Putz, Seidenstoff und Leder, Messing und Stahl, Fell und Feder, Ton und Glas mit einem ungeheuer packenden Reichtum immer neuer Nuancen des Schwarz-Weiß überzeugend charakterisiert und damit eine Fülle unmittelbaren Lebens in das Bild zaubert; zugleich verstärkt er, um auch das zu berühren, noch über Schongauer hinaus Umfang und Tiefe der Schatten. Fast überwiegen in diesem gewaltigen Blatt die Dunkelheiten, erscheinen die Lichter wie aus der Nacht ausgespart — am überraschendsten gegenüber allem Früheren das in Schatten getauchte, schwärzliche Angesicht der geheimnisvollen, geflügelten Frau. Aus dem verschatteten Antlitz leuchtet nur das Weiß der Augen.

Wie steht nun Dürer zu dem „formtreuen Strich ?" Es ist außerordentlich aufschlußreich, daß der junge Dürer zwei schöne Stiche des von ihm hochverehrten Italieners Mantegna (1431 bis 1506) gegenständlich ganz genau nachzeichnet, dabei aber konsequent den rein graphisch bedingten, formfremden, weil rein rhythmischen Strich Mantegnas in den formtreuen Strich über-

* Reizend beschreibt Fr. Th. Vischer unser Blatt: „So gutes warmes Stübchen, Sonnenbild der runden Scheiben an der Fensterlaibung, Schere im Riemen an der Wand, Kürbis an der Holzdecke hängend, ganzer Raum so gemütlich ausgefüllt, Spitzhund so schnuckelig hingelagert neben dem zahmen Raubtier..." („Auch Einer").

setzte. Gerade dieses Beispiel sagt uns aber auch sehr deutlich, daß wir uns wohl hüten müssen, die eine Auffassung gegen die andere künstlerisch oder kunstmoralisch auszuspielen. Ist es doch offenbar nicht so, daß Dürers in allen Einzelheiten so sehr viel stärkere Spannung den Eindruck des Lebens im ganzen, dem Mantegna gegenüber, erhöht habe — wie man ja aus dichtester Nähe nicht immer am besten sieht. Mantegnas kühlere Distanz hat den Vorteil eines lichten unbeschwerten Ganzen; er dirigiert die an und für sich viel abstrakteren, neutralen, parallelen Striche, ohne sich an jede Einzelheit zu verlieren, indem er keineswegs von jedem, sondern nur von bestimmten, meisterlich gewählten Strichen fordert, daß sie den „Ausdruck" tragen. Beim jungen Dürer ist jede Linie Mitspieler. Mantegna arbeitet bewußt auch mit „Statisten", ohne deshalb lebensferner zu sein, und es ist höchst bemerkenswert, daß der reife Dürer gerade in einigen seiner schönsten Blätter sich dem feinen neutralen Linienregen des Mantegna sehr glücklich nähert.

Wir können es uns nicht versagen, auf eine hübsche Parallele in der Dichtung hinzuweisen. In seinem schon einmal zitierten Aufsatze über „Goethes Vers" stellt Victor Hehn Goethes schlichten Hexameter gegen des Voß lautmalende und metrische Künsteleien und sagt erklärend: „Die gebundene Rede besteht eben darin, daß ohne Rücksicht auf den mannigfachen Wechsel der Bilder und Empfindungen immer ein und dieselbe rhythmische Form unabänderlich wiederkehrt. Wäre jene Malerei das Richtige, so müßte ein festes Metrum überhaupt verworfen werden. Das Metrum gerade gibt dem umfassenden epischen Gemälde die ausgleichende Haltung und steht wohl zu dem Ganzen der Dichtung, nicht aber zu jedem Punkte der Bewegung in erkennbarem Verhältnis."

Man darf vielleicht sagen: grundsätzlich hält Dürer am formtreuen Strich fest, aber er hält sich nicht sklavisch an ihn gebunden. Wo ihm irgendein anderes Schwarz-Weiß-Gemenge bestimmte stoffliche Wirkungen verspricht, nimmt er es bedenkenlos; auch die feinen huschenden Strichelchen und Pünktchen der Anfänge tauchen wieder auf. Man sieht Dürer mit dem souverän geführten Griffel zum Erstaunen malen — wenn er etwa im Schoße der Melancholie dunklere Schatten über hellere Schatten hinwegfluten läßt, ein gewaltiges graphisches Schauspiel — und eigentlich Malerei. Auch hier stellen wir fest: der in Farben malende Dürer hat nie solche „Farbigkeit" erreicht wie hier und noch sonst der Stecher in Schwarz-Weiß.

Jene Wandlung, die Schongauers Bildauffassung gegenüber dem Meister E. S. einleitete, wird von Dürer vollendet, wobei Einwirkungen aus seinen italienischen Studien ebensowenig zu leugnen wie zu überschätzen sind. Das neue Ziel wird sehr deutlich, wenn wir den Dürerstich „Adam und Eva" von 1504 mit dem Sibyllenblatt des Meisters E. S. vergleichen.

Dürers Streben, nach den Jugendjahren, ist offenbar, eine klare Ordnung herzustellen, und zu diesem Zwecke muß er die pantheistische Gleichwertigkeit des Meisters E. S. aufheben, muß er den Zufall eliminieren (dieses Streben durchzieht sein ganzes Werk als Kampf um die Proportion, als Theorie und Pädagogik). Wer wollte leugnen, daß der Gewinn in angestrebter Richtung groß ist — aber doch auch einen fühlbaren Verlust an Reichtum, an Lebensfülle, an lyrischer Beseeltheit einschließt. Ging der Meister E. S. auf Einbettung von Mensch und Ding in ein kosmisches Gesamtleben, so geht Dürer auf Sonderung, und zwar auf eine Sonderung, Wertung, Ordnung im Zeichen des Menschen, der die Natur beherrscht von seiner neuen zentralen Stellung aus, die die Voraussetzung der nun angestrebten Zentralperspektive ist. Jener Reiz des Zufalls mochte leicht zu einem Chaos verführen, aber am Ende der Sonderung steht ebenso leicht das Akademische, und niemand kann übersehen, daß Dürer ihm manchmal nahe gekommen ist.

Es darf nun nicht mehr Dinge geben wie den erhobenen Arm des Kaisers und sein aufgerecktes Gesicht, die sich kaum ablösen lassen von der Vielfalt der Ferne. Rumpf und Glieder des Menschen müssen klar lesbar und verfolgbar sein. Solches führt Dürer konsequent durch — unser Adam- und Eva-Stich belegt es. Nun ist zwar in seinem Thema Dürers Stich betont weltlich: groß stehen die zwei Gestalten in unverhüllter Nacktheit vor uns, und eben ihre Nacktheit in durchstudierter heidnischer Körperlichkeit — der belvederische Apoll und die mediceische Venus ha-

ben von fernher Modell gestanden — ist Dürers Wunsch und Ziel gewesen, und insofern geht das Blatt in kühner Neuerung über alle seine Vorgänger in unserer Reihe hinaus, aber in formaler Hinsicht kehrt es auch wieder um zu den Meistern vor E. S. — kein Wunder, weil es mit den Vorgängern des E. S. die Auffassung gemein hat von der Präponderanz der Figur. Diese war im frühen Christus des Godescalc die völlige Transzendenz des Gottes. In Einheit mit seinem Grunde erschien er als Muster — im Doppelsinne des Wortes: als fast ornamentales Muster eines teppichhaften, lebensfernen Gebildes und Muster als gebietendes Vorbild aller Menschen. In dem romanischen Blatte der Reichenau („Verkündigung an die Hirten" aus dem Perikopenbuche Heinrichs II.) ist die Präponderanz der Figur begründet als die Würde des Engels vor Goldgrund, im gotischen Manessebild des Schenken von Limpurg als das Standesgefühl des Ritters und seiner Dame vor der Folie eines aristokratisch-uneingeschränkten Grundes — und ist jetzt der rein ästhetische Kult des nackten Menschen. Aber eben diese Betonung der Figur — seien ihre Motive auch grundverschieden — bindet die Blätter gegenüber dem Meister E. S., der die Figur will aufgehen und eingehen lassen in ein höheres Eines, in die Einheit von Makro- und Mikrokosmos, wie sie ein Hauptthema im Denken der Zeit war.

In solcher Empfindung stellte der Meister E. S. seine Figuren möglichst ab von der Vorderkante des Blattes, von der Rampe in die Tiefe, um sie allseitig von Welt umflutet zu zeigen, während seine Vorgänger ihre Figuren, um sie zu vergrößern, abzuheben, meist auf den Vorderrand stellen, und eben das nimmt Dürer wieder auf mit der Konsequenz, daß nun der Wald hinter den Figuren sofort wieder Folie, Hintergrund statt Umwelt wird. Gewiß, dieser Grund ist nicht mehr das abstrakte, transzendente Gold, ist nicht mehr die ritterhafte „Distanz" des Standesvorurteiles. Dieser Grund des Dürer-Stiches hat die „Natur" des E. S. und des Schongauer (denen sich der junge Dürer so erfolgreich mit wunderbaren Studienblättern angeschlossen hatte) als paradiesischen Urwald mit Hirsch und Rind und Hase und Wildkatze und Papagei aufgenommen. Aber verglichen mit der weiten lyrischen Spannung — und auch anmutigen Heiterkeit — des E. S. ist doch dieser Wald bei Dürer eine raumlose Atrappe, eben nur zweckbedingt durch den Wunsch, eine nicht mehr aristokratisch-leere (populär ausgedrückt war den ritterlichen Standespersonen die „Umwelt" Luft!), sondern eine gut bürgerlich erfüllte, gegenstandsreiche, aber doch untergeordnete, dienende Folie für die zwei Menschen zu schaffen, wobei sein starkes Naturempfinden (hier freilich akademisch verkapselt) Dürer zu einer wirklich klassischen Abhebung doch wieder nicht kommen läßt.

Es ist eine höhere ästhetische Einheit, die Dürer gegenüber dem E. S. erstrebt — wobei man zweifeln darf, ob zugleich die künstlerisch-geistige Einheit gewonnen hat. Indem Dürer die Figuren antikisierend überwertet, spaltet er den einen Raum des E. S. in Vorder- und Hintergrund — und sogleich tritt jene andere innere Spaltung zum „Diptychon" auf, die in unserer Kunst so überaus häufig ist (beachte z. B. in Schongauers „törichter Jungfrau" die Markierung, die vom Turban und Stirn über Busen und Mieder die Gestalt unter der Oberfläche halbiert): die in die Mittelsenkrechte gelegte Begegnung von Schlange, Hand der Eva, Ellbogengelenk des Adam (der ominöse Apfel liegt genau in diesem „Falz"), also die bewegteste, belebteste Stelle des Bildes wird im Sinne der von uns beobachteten Tendenz durch den glatten Stamm eines schlanken Baumes herausgehoben, betont, vor eine besondere Folie gebracht, wobei nun dieser Stamm das Blatt in Hälften zerteilt — wenn man will: in zwei steile Hochformate, wie sie Dürer mit gleichem Thema und bei faktischer Trennung 1507 gemalt hat (Bilder in Madrid) — ein weiteres Glied in der Reihe: Salbung (Goldener Psalter) — Anbetung der Magier (Reichenau) — Klage der Mütter (Liet von der maget).

Der hl. Eustachius, aus gleicher Zeit wie der Adam- und Eva-Stich, steht der Gleichwertigkeit des E. S. noch spürbar näher! In anderen Blättern öffnet sich Dürer später auch wieder mehr dem Raume, stets aber um Ausbalancierung der menschlichen Figur bemüht.

Als Gipfel des stecherischen Werkes galten stets die Stiche der Jahre 1513 und 1514: „Ritter, Tod und Teufel", von Dürer selbst immer nur

„Der Reiter“ genannt (1513) und die „Melancholie“ und der „Hieronymus im Gehäus“ von 1514, beide Titel von Dürer. Man hat eine Zeitlang diese drei Stiche, deren Formate und Maße bei geringen Abweichungen praktisch als gleich gelten dürfen, in einen inhaltlichen Zusammenhang gebracht und zur Begründung eines solchen aus der Zeit heraus die ganze Literatur jener Epoche durchforscht — unserer Meinung nach ein vergebliches Bemühen. Man hat sich dann beschieden, drei beziehungslose Einzelblätter in ihnen zu sehen, obwohl die „I“ auf der „Melancholie“ auf eine beabsichtigte Serie hinweist. Es gilt heute als wissenschaftlich überholt, die drei Stiche als Einheit aufzufassen. Wenn wir sie trotzdem als eine solche mit Bewußtsein hier abbilden, geschieht es nicht auf Grund wieder aufgenommener inhaltlicher Spekulationen, sondern lediglich deshalb, weil die drei Blätter optisch, d.h. als Form, genügend viele Züge in sich tragen, um den Schluß zu rechtfertigen, daß Dürer sie gleichzeitig nebeneinander als eine Art Triptychon betrachtet wissen wollte, mag er auch später von der Einheit wieder abgekommen sein. Wir bitten den Leser, sich die Stiche in unserer Wiedergabe selbst einmal daraufhin anzusehen. Es gibt dann eine Fülle von Beobachtungen, die sich anders als durch synoptische Tendenzen überhaupt nicht erklären lassen. Die kleine Skizze soll wenigstens auf das Wichtigste hinleiten. Die genaue Begründung unserer Behauptung würde einen allzu großen Raum beanspruchen und sei einer besonderen Arbeit vorbehalten. Die tief berechtigte Frage, welches denn das gemeinsame geistige Band sein könne — völlig unbeantwortbar, wenn man von literarischen Spekulationen ausgeht—, kann auf den Spuren der von Dürer selbst als Form und als formale Beziehung gegebenen optischen Tatsachen wohl doch mit einiger Vorsicht beantwortet werden: es sind vermutlich drei Fälle von Melancholie gemeint (daß verschiedene „Temperamente“ gemeint seien, ist unmöglich; denn es hätte dann lauten müssen: I. Melancholie, statt wie jetzt: Melancholie I. — Dürer schreibt: „Melencolia“). Das mit der Aufschrift „Melancholie“ ausdrücklich bezeichnete linke Blatt (da mit I. numeriert) zeigt den erkennenden, denkenden Genius in auswegloser Situation. Am Ende seiner Bahn steht der Verzicht. Kann, um zunächst vom rechten Blatt zu sprechen, der unbewegt durch alle Versuchungen und Drohungen reitende Ritter dazu das Pendant sein? Man hat dieses berühmte Blatt wohl nie richtig gesehen. Den kühnen Helden wird im nächsten Augenblick der sich eben lösende Fels — man sieht die Risse und Sprünge! — erschlagen. Daher hält der Tod ihm nicht nur das abgelaufene Stundenglas entgegen, sondern verlegt ihm mit seinem elenden Klepper den Weg — und der Totenschädel grinst höhnisch von unten. Kein Zweifel: Ausweglosigkeit auch hier. Die gleiche melancholische Stimmung der Sinnlosigkeit wie des Denkens so des Tuns.
Aber der Hieronymus, der im „Gehäus“ das fromme Werk der Bibelübersetzung betreibt — er kann doch nicht gut „ausweglos“ und in diesem Sinne „melancholisch“ sein!? Wir vermessen uns nicht, Dürers geheimste Gedanken lesen zu können. Verschiedene Lösungen wären möglich. Die allgemeinste: Melancholie galt den Humanisten, in deren Kreisen Dürer verkehrte, als ein notwendiges Ingredienz eines jeden großgesinnten Tuns. Und kommen wir nicht fast zum gleichen Resultat, wenn wir das Mittelbild als die Rettung aus dem Ausweglosen, die Rettung in den Glauben verstehen, die doch eben nur unter so starken Verzichten (freilich in der behaglichsten Form) möglich wird? Es kann aber noch ein anderer Gedanke mitspielen: denn in jene Jahre fällt die Verfolgung des großen Humanisten Reuchlin durch die Kölner Dominikaner, die die Gemüter ungeheuer erregte und über deren Phasen Dürer recht gut unterrichtet gewesen sein muß, da sein Freund Willibald Pirckheimer zu den Verehrern und Verteidigern Reuchlins gehörte. Reuchlin hatte große Verdienste gerade um die Unterlagen einer gereinigten Bibelübersetzung — mußte es nicht melancholisch stimmen, ihn eben wegen dieser Verdienste um die heiligen Texte vom Kölner Ketzerrichter verfolgt zu sehen? Auch der fromme milde Dienst am Glauben war dann keine Rettung, war sinnlos, war eitel!
Es bleibt da eine Schwierigkeit, und wir wollen nicht verschweigen, daß Dürer anscheinend selbst von der inneren Einheit nicht restlos überzeugt blieb. Darauf läßt wenigstens schließen, daß er die begonnene Numerierung nicht durchführte,

und die Art der Erwähnung unserer Stiche im Tagebuche der Niederländischen Reise acht Jahre später. Er verkauft und verschenkt in jenen Tagen die Blätter einzeln und auch je zwei zusammen, niemals aber alle drei — falls nicht hinter dem Ausdrucke: „ein gantzes Stück" die Trilogie der Stiche zu verstehen ist. Jedenfalls kann nach Ausweis der Preise „ein gantzes Stück" unmöglich dasselbe bedeuten wie „ein gantzer Druck", der das komplette Stichwerk betrifft. Aber selbstverständlich kann das Tagebuch von 1521 nur die Stimmungen Dürers aus dieser Zeit charakterisieren. Ob er nicht doch früher oder auch später — und wie oft etwa — die drei Blätter als Dreiergruppe abgegeben hat, können wir nicht wissen.

Aber gesetzt selbst den Fall, daß Dürer schließlich die Trilogie vor sich selbst nicht mehr habe gelten lassen wollen, scheint es uns berechtigt, die unendliche Arbeit, die er dem großen Ziele gewidmet hat, den unverkennbaren Weisungen seiner optischen Tatsachen entsprechend im Zusammenhange zu zeigen. Diese heroische Arbeit, in mancher Hinsicht an Schillers Arbeit am „Wallenstein" erinnernd, sollte doch auf die Dauer nicht unerkannt bleiben.



Blick in eine Stadt um 1430, Ausschnitt aus dem rechten Flügel des Merode-Altares des Meisters von Flémalle († 1444), Brüssel, Privatbesitz — Verkündigung, Abdruck einer Gravierung vom Aachener Kronleuchter, nach Bock — Jost Amman (1539—1591), der Formschneider. Holzschnitt — Christus am Kreuz, Holzschnitt, um 1420—1430, Fränkisch, im Kupferstich-Kabinett zu Berlin. Photo: Staatliche Museen, Berlin — Hans Weiditz: „Die Häßlichkeit des Leibes", Holzschnitt-Illustration aus „Petrarcas Glücksbuch", 1532 und „Tragödie von Calixtus und Melibea", Holzschnitt-Illustration „Ain hipsche Tragedia von zweien liebhabenden Menschen", 1520, mit freundlicher Erlaubnis des Verlages R. Piper & Co., München, aus Worringer „Altdeutsche Buchillustration" — Kaiserin und Tod, aus dem Lübecker „Totentanz", Holzschnitte von 1489. Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin — Albrecht Dürer: Landschaftsausschnitt aus dem Holzschnitt der „Apokalypse": Michaels Kampf mit dem Drachen. 1498 — Meister der Spielkarten: die Königstochter aus dem Kupferstiche des „Heiligen Georg", um 1440, nach Max Geisberg — Kompositionsschema zu Martin Schongauers „Johannes auf Patmos" — Schema zu Raffaels „wunderbarem Fischzug" — Hausbuchmeister: Hund, Ausschnitt aus dem Kupferstich der „Drei Lebenden und drei Toten" — Hans Holbein d. J.: „Die Gräfin", Holzschnitt aus den „Bildern des Todes", um 1525.



III. DIE ZEICHNUNG IM DIENSTE DES MALERS

A. Die Voraussetzungen des Studienblattes

Wir haben die Buchmalerei verfolgt bis zum Auftreten des gedruckten Buches, den Holzschnitt bis zum Auftreten des Kupferstiches, den Kupferstich bis zu seinem Höhepunkt Albrecht Dürer und lassen nun jetzt eine kurze Betrachtung der Handzeichnung im engeren Sinne, also des gezeichneten Einzelblattes in Feder, Silberstift, Kohle oder Rötel, sei es zu Studienzwecken als Skizze, sei es als eigenes in sich beruhendes Werk folgen; es wird aber doch niemand unsere Reihenfolge so verstehen wollen, als habe jeweils die ältere Technik mit der neueren aufgehört. So war es keineswegs. Auch nach Gutenberg gibt es lange Zeit noch handgeschriebene Bücher, die eine Zeitlang sogar billiger sind; noch Dürer schmückte mit anderen Maximilians gedrucktes Gebetbuch in Handzeichnungen aus.



Der Holzschnitt, allerdings mehr und mehr unter dem Einfluß des Kupferstiches, lebte als Einzelwerk, als Buchillustration, als Farbschnitt, als Weißlinienschnitt, als Flugblatt (s.u.) noch lange Zeit fort. Was Dürer und Holbein als Zeichner für den Holzschnitt ihren Formschneidern zumuten, ist staunenswert — noch staunenswerter, was diese leisten. Er erlebte dann erst im 19. Jahrhundert mit Rethel, Ludwig Richter, Menzel eine neue Blüte als Holzstich, und der Kupferstich weist bis in unsere Tage als reiner Stich, als Ätzung oder Radierung, als Schabblatt, als Aquatinta eine ununterbrochene Reihe von Meistern auf. Das 19. Jahrhundert brachte dann noch als typischen Flachdruck die auf chemischem Prinzip beruhende Lithographie, deren sich schnell ausgezeichnete Künstler wie Goya bemächtigten.

Als Schreib- und Zeichenunterlage kennt das ganze frühe Mittelalter nur das sehr kostbare Pergament, für dessen Herstellung aus Tierhäuten Deutschland einen großen Ruf hatte. Dieses teure Material etwa für Skizzen, vorbereitende Studien zu verwenden, war ganz undenkbar. Aber die geistige Haltung der Zeichner und Maler des Buches verlangte auch nicht nach

Skizzen. Die Disziplin der Schreiber war sehr groß und wurde eben durch das Gefühl der Gebundenheit noch gestärkt. Die Zeichnung geschah unmittelbar auf die Seite des Buches, sie mußte bei Beginn der Arbeit im Geiste schon geklärt und geformt sein. Der Auftrag der Farbe verdeckte dann bei den kolorierten Miniaturen meist die Vorzeichnung. Gelegentlich können wir sie bei abgeblätterten Stellen sehen, gelegentlich auch feststellen, daß die Farbe diesen oder jenen Strich noch korrigierte.
Auch als in gotischer Zeit die Tafelmalerei aufkam, konnten die Maler an Skizzen nicht denken. In uns heute schwer vorstellbarer Strenge



waren die Einzelheiten der Bilder durch Tradition, Sitte, kirchliche Übung, Schulüberlieferung festgelegt. Und ehe wir nicht den Begriff der „Originalität“ in der Kunst antreffen, werden wir auch keine Skizzen finden. Zudem zwang auch hier die Technik (Tempera) zu hoher geistiger Konzentration vor dem und in dem Prozeß des Malens. Freie Zeichnungen aber — wer hätte an ihnen Interesse haben können? Wo hätte die Kirche oder das Haus für sie Verwendung gehabt? Mappen der Sammler? Sie gab es noch nicht, und wir müssen ja auch bedenken, daß eine solche Zeichnung, da auf Pergament stehend, sehr teuer hätte sein müssen und bei dem starken Verlangen des ganzen Mittelalters nach Farbe in allen Dingen notwendig wieder zu einem Stück Malerei geworden wäre — wir glauben, daß Max Klinger in diesem Punkte in seiner wertvollen kleinen Schrift „Malerei und Zeichnung“ recht gesehen hat.
Die Meister des Holzschnittes verfügten freilich schon über das billigere Papier. Aber auch von ihnen können wir keine Studienblätter und zeichnerische Vorarbeiten erwarten.
Was sich die Reißer ausdachten, zeichneten sie unmittelbar auf den geweißten Holzstock, und unter der Hand des Formschneiders ging diese Zeichnung in das Relief der Druckplatte auf und damit verloren.
Es ist zudem nicht eben wahrscheinlich, daß es ein Reißer für nötig befunden habe, der Zeichnung auf dem Holzstock vorbereitende Skizzen vorauszuschicken, war doch das ganze Genre ein



durchaus billiges und teilweise beinahe plebejisches, dazu von den Beteiligten selbst als Ersatz empfunden. Es hat gemeinhin nicht den Anschein, als hätten die Produzenten hier ihr Letztes zu geben für nötig erachtet. Wenn trotzdem unter den frühen Holzschnitten große, ja erschütternde Leistungen sich finden, so sprechen sie ergreifend für den Reichtum an Talent in diesen unteren Handwerkerschichten, dürfen aber nicht verallgemeinert werden. Der Zufall hat uns mehrere Holzstöcke einer Basler Offizin bewahrt, die nicht zum Formschneider gelangten, übrigens von einigen Forschern, kaum mit Recht, dem jungen Dürer gegeben werden. Diese Zeichnungen sind recht anspruchslos und sehen nicht gerade aus, als wären ihnen Skizzen und Studienblätter vorangegangen — ja, wenn man sie mit ausgeführten und gedruckten Holzschnitten

vergleicht, denen wohl sicher Zeichnungen derselben Hand zugrunde lagen (links), möchte man den besseren Teil der Wirkung eher dem Formschneider als dem Reißer zusprechen.
Die Handzeichnung taucht ungefähr mit den Anfängen des Kupferstiches und der neuen Ölmalerei auf, und wir haben schon darauf hingewiesen, daß ein innerer Zusammenhang besteht. Der Stecher kann seine Platte nicht improvisierend gravieren, der technische Prozeß ist zu anspruchsvoll, als daß die manuelle Leistung nicht alle Aufmerksamkeit beanspruchte. Das Bild muß genau wie beim Holzschnitt vorher zeichnerisch festgelegt sein, kann aber nicht wie beim Holzschnitt auf den Druckstock selbst gezeichnet werden, da die blank polierte Metallplatte keine Zeichnung annimmt. Der Stecher muß bei der Arbeit an der Platte das zu stechende Bild als Vorlage gesondert vor sich haben — er braucht also die Zeichnung auf dem beweglichen Blatt.
Gleichzeitig befreite sich die Malerei von der alten harten und spröden Tempera, die geschmeidigere Öltechnik ließ Korrekturen während der Arbeit leichter zu, der ganze Prozeß wurde ateliermäßiger, experimenteller, und zugleich wuchs das Streben nach Individualität, Originalität der Meister, und das billige Papier erlaubte nun vorbereitende Skizzen und Entwürfe. Die neue Würde, die Dürer dem Holzschnitt gibt, läßt ihn auch diese Produkte in Studienblättern vorbereiten (so das „Marienleben").

B. Die Skizze bei deutschen und bei italienischen Meistern

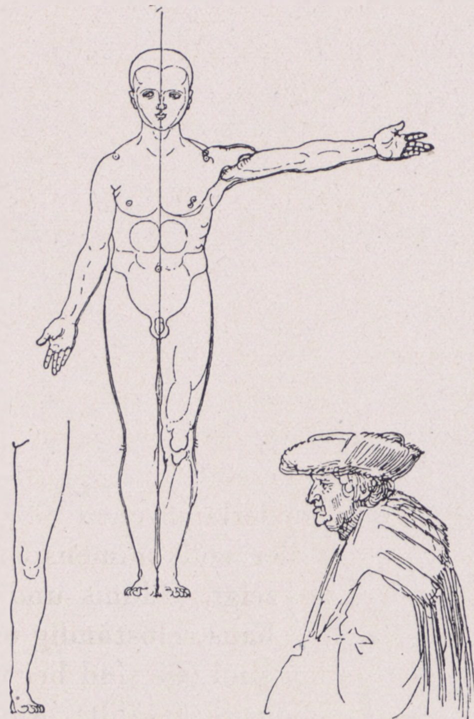
Ehe wir uns den einzelnen Blättern zuwenden, möchten wir eine allgemeine Beobachtung wiedergeben, die das deutsche Material sehr eigentümlich, besonders vom italienischen, abhebt. Ob wir die uns erhaltenen Zeichnungen von Leonardo oder Michelangelo oder Raffael durchgehen, um uns nur auf die Größten zu beschränken, fast immer finden wir auf einem Blatte bei ihnen eine Mehrzahl von zeichnerischen Notizen, manchmal verschiedene Versuche zum gleichen Thema, nicht viel seltener aber auch Beiträge zu ganz verschiedenen Themen, so wenn Leonardo auf Blätter mit Madonnenkompositionen auch geometrische, mechanische, konstruktive Skizzen setzt. Wir bilden ein typisches Blatt von Raffael ab, auf dem mehrere Madonnenversuche



in verschiedenen Graden der Klärung sich drängen, und wir wiederholen, daß diese Verfassung eines Studienblattes für Italien entschieden die Regel ist. In Deutschland aber ist sie eine seltene Ausnahme. Die Regel ist bei uns, daß jede Studie ein eigenes Blatt beansprucht. Unter den fast tausend Blättern Dürers, wie sie die vier Bände Winklers jetzt umfassen, sind es rund nur vierzig, die mehr als einen Gegenstand geben*, etwa ein Dutzend wiederholen das gleiche Thema in mehreren Varianten, aber selbst diese unterscheiden sich noch fühlbar von dem italienischen Typ, indem sie nicht eigentlich nach der besten Form leidenschaftlich und unter Opferung der „Wirkung" suchen, sondern, wie et-

* Die Zahl erhöht sich um fünf Blatt, die erst spätere Sammler durch Zerschneiden in Einzelmotive aufgeteilt haben. — Übrigens entstand ein nicht geringer Teil der mehr-gegenständlichen Blätter Dürers in Venedig.

wa auf dem Blatte mit neun Christophorus-Skizzen (Winkler Nr. 800), gleichwertige und gleichfertige Lösungen gleichsam nur der Raumersparnis wegen sauber nebeneinander stellen. Kein laufender Prozeß verbindet die Lösungen. Nun ist freilich das Dresdener Skizzenbuch Dürers hierbei nicht berücksichtigt, hier stehen wiederholt verschiedene Motive auf einem Blatte,



doch wird jeder Betrachter unserer von dort entnommenen Seite den Wesensunterschied zum Raffaelblatte wieder sofort empfinden: auch hier im Dresdener Skizzenbuche sind die einzelnen Inhalte meist jeder fertig, so daß uns gewiß auch ein solches deutsches Skizzenbuch in die Geistesarbeit des Meisters Einblick gibt, aber in einem etwas anderen Sinne als das italienische Material. Bei Baldung kommen, nach dem Kataloge Carl Kochs, rund zwanzig Blatt mit mehreren Gegenständen bzw. Ansichten auf zweihundertfünfzig erhaltene Blätter, und in des gleichen Autors „Zeichnungen altdeutscher Meister" sind von hundert Blättern nur zwei mit mehreren Gegenständen.

Wie mag dieser auffällige Unterschied zu erklären sein?

Es spielt sicherlich eine gewisse Rolle, daß der deutsche Künstler die Zeichnung eher als eine eigene gültige Kunstübung empfindet denn der Italiener, dessen selbst größte Zeichner in ihr mehr das Hilfsmittel, das Mittel zum Zwecke des Gemäldes, der Plastik sehen, ohne deshalb die minderen Zeichner zu sein. Aber entscheidend ist wohl etwas anderes, das hiermit freilich zusammenhängt. Den deutschen Künstler drängt es, jede bildliche Vorstellung zu einer möglichen Schlußform voranzutreiben, und, da das nur in den seltensten Fällen das Gemälde, die plastische Gestalt sein kann, das Ziel mindestens in der Zeichnung zu erreichen. Das unterschiedliche Kunstdenken der beiden Völker tritt hier recht deutlich hervor. Man kann es ungefähr mit extensiv und intensiv bezeichnen. Der Italiener, den die letzte formale Wahrheit reizt, die beileibe nicht mit Formalismus zu verwechseln ist, sucht in immer neuen, äußerlich formlosen Stadien doch die gültige letzte Form und opfert ihr nicht nur gern die Fülle neuer, vielleicht auch interessanter Einfälle, wenn sie dem einmal gesetzten sachlichen Ziele nicht dienen können, sondern auch den besonderen graphischen Ehrgeiz. Der deutsche Künstler fühlt sich stärker getroffen von jeder neu erklingenden Note des Menschlichen und ist lebhaft bereit, sie motivisch auszuspielen oder, mit einem anderen Gleichnis, die Empfindung weiterzuführen mit Hilfe von improvisierenden Associationen, die sich ihm aus starker dichterischer Neigung leicht darbieten, dabei die gesetzmäßige Klärung oft hintanstellend. Nehmen wir ein Blatt wie Baldungs „Tod und Frau" von 1515 (Koch Nr. 67): die Entwicklung des erhobenen rechten Armes aus Schulter und Brustpartie ist offenbar nicht ganz geglückt. Ein italienischer Zeichner hätte sogleich in irgendeiner freien Ecke diese Einzelheit noch einmal geprobt. Der deutsche Meister mochte die bildmäßige Einheit des Blattes nicht damit in Frage stellen — ohne deshalb notwendig die Selbstkritik überhaupt zu unterdrücken.

Die italienische Skizze ist der Schritt auf einem Wege. Man wird sehen, ob man ein Resultat, Schritt für Schritt, erreicht. Der deutsche Zeichner will für jeden Strich unmittelbar, unter Ausschluß schrittweiser Annäherung, das Resultat. — Der tiefe Gegensatz katholischer und protestantischer Gläubigkeit tut sich auf: der Mönch Luther trennt sich von seiner Kirche schon, in-

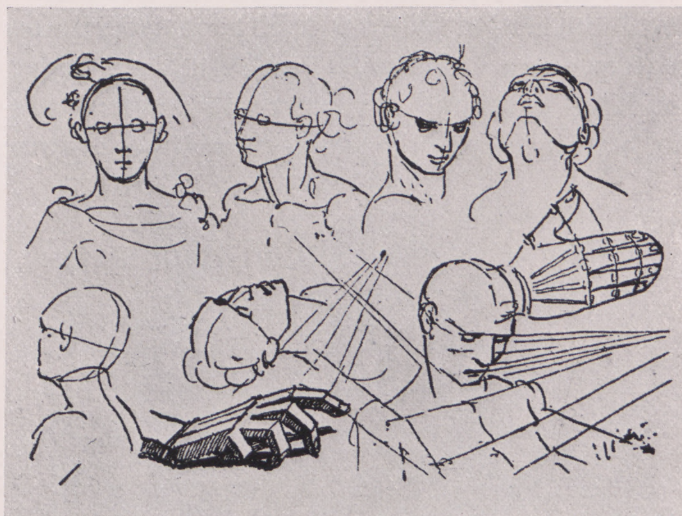
dem er Vergewisserung des Heils begehrt — und zugleich die Möglichkeit schrittweiser Annäherung leugnet, eine Zielung des Heilsprozesses ablehnt, des Heils aber gewiß sein will — während es der hl. Bernhard für unfromm hielt, um Vergewisserung des Heils auch nur zu bitten (Böhme).

Nehmen wir ein Blatt wie Dürers Maria mit dem Kinde in offener Landschaft, eine Kostbarkeit in seinem Zeichnungswerk, voll von einer bezaubernden Lyrik, zwingend mit einem Minimum an Mitteln. Gerade ein solches Blatt scheint uns geeignet, zur Klärung des Problems beizutragen, indem wir es mit Raffaels Madonnenblatt vergleichen. Beide Male ist die Mutter mit dem Kinde Keim des Blattes, aber während Raffael die besondere Art des Zusammens sofort formal in immer neuen Skizzen durchexerziert, begnügt sich Dürer mit dem ersten zagen Dämmer der Andeutung in diesem Punkte, dichtet aber, den ganzen hohen Raum ergreifend, Stimmung und Umwelt in immer weitere Höhen hinzu (es soll das natürlich mehr den beiderseitigen Typus als den besonderen Fall erklären).

Der allgemein weit stärkere Anteil des Landschaftlichen an unserer Kunst, gerade auch der Zeichnung des 16. Jahrhunderts, wirkt ebenfalls in Richtung auf das Einzelblatt. Daß diesem schließlich die besondere Neigung der Sammler und des Publikums von früh auf galt, die Tendenz abermals verstärkend, beweist die Zerschneidung jener mehr-gegenständlichen Blätter Dürers. Daß es aber an regelrechten Studienblättern auch in unserer Kunst nicht gänzlich fehlt, mögen die Blätter von Burgkmair und Holbein (dieses schon mit einigem Vorbehalt) belegen.

Es kommt hinzu, daß es den deutschen Künstler treibt, das Format von außen her als ein Prius zu setzen, und zwar mit der stärksten Neigung zum überhöhten Format. Auch für die kleinere Skizze erscheint ihm also „das Blatt" als Raum ganz angemessen, und die nächste Skizze verlangt ebenso ihr „Blatt".

So finden wir die zunächst paradoxe Erscheinung, daß der deutsche Künstler, dem es so schwer gelingt, seine Gemälde zur letzten konstruktiv tektonischen Einheit und formalen Wahrheit zu führen, doch die Zeichnung zum Bilde, zum Resultate abzuschließen, abzurunden strebt, während der Italiener, dem das Gemälde nur als letzte formale Klärung einen Wert



hat, der bildmäßigen Wirkung der vorbereitenden Zeichnung gar keine Wichtigkeit beimißt, wobei der innere logische Zusammenhang sehr zu beachten ist. Charakteristisch für unsere Kunst ist dabei unter anderem wie Dürer auf den Seiten seines niederländischen Skizzenbuches, das ihn auf der vollkommensten Höhe seiner Meisterschaft zeigt, Bildnis und Landschaft, die jedes durchaus selbständig und unabhängig entstanden sind (sie sind bei unserer obigen Statistik schon mitgezählt), unbewußt zu einer ästhetischen Einheit führt, die im modernen Sinne sogar etwas überraschend Bildmäßiges hat.

Und noch auf einen anderen Umstand möchte ich hier allgemein hinweisen: Wir meinen jenes Verhältnis der inneren Bewegtheit einer Gestalt, einer Gruppe zu ihrem äußeren Umriß — eine sehr tief in den nationalen Charakter der Kunst eindringende Frage, die wir ja schon oben berührt haben und auf die wir hier kurz zurückweisen, weil die Tendenz gerade in der Handzeichnung stark ist.

Wir können der Einfachheit wegen wiederum von der „Mutter-Kind-Gruppe" und „Raffael—Dürer" ausgehen. Raffael ist offenbar auch in der flüchtigsten Skizze noch bestrebt, die beiden Personen bei aller Einheit doch auseinanderzuhalten, einer jeden ihr Eigenrecht, ihre „Persönlichkeit" zu geben, und dieses ihm grundwichtige Verhältnis auch schon im Außenumriß möglichst schlagend zur Wirkung zu bringen — nie-

mals über der Freiheit der Personen ihre höhere Einheit in der Gruppe vergessend. In der ganzen deutschen Kunst ist diese Auffassung von Mutter und Kind selten. Man kann geradezu sagen, die deutsche Kunst zielt auf eine Darstellung, in der das Kind ganz und gar innerhalb des Konturs der Mutter fällt (Madonna des Perikopenbuches



Kaiser Heinrichs II., Konrads von Scheyern, s.o., früher Holzschnitt mit dem backenden Josef). Wenigstens darf man diese Lösung für Deutschland als die ideale bezeichnen, wenn sie auch nicht in allen, wohl aber sehr vielen Fällen ganz durchgeführt ist. Die Tendenz geht unverkennbar in der Richtung. Das besagt aber nun keineswegs, daß deshalb das Kind sich hieratisch ruhig verhalten müsse, nein, es ist sogar recht häufig lebhaft in Bewegung, nur wird diese eben vom Außenkontur der Mutter aufgefangen. Bei Dürer finden wir in diesem Punkte zumeist halbe Lösungen, will sagen: das Kind durchbricht wohl mit dem Oberkörper häufig die Umrißmauer der Mutter, doch ohne deshalb zu einer eigenen selbständigen Person zu werden. Der tiefere Grund ist in dem Umstand zu suchen, daß der deutsche Bildner die Gruppe gern von außen, von drüben, und damit als Gesamtmasse ansieht. Wir haben diesen wichtigen Zug schon früher berührt. Von außen her wirkend, schiebt er das Einzelne ins Ganze hinein. Das geht in manchen Blättern Dürers, z.B. der Apokalypse, so weit, daß auf vielfigurigen Darstellungen nicht ein einziges Bein zu sehen ist, da die Gestalten rückwärts im „Gesamten“ verlaufen, aus dem sie sich nur mit Oberkörper und Armen ins „Bild“ lösen. (Beachte zum Vergleich die germanischen Reiter, bei denen nur die Pferde Beine haben!) Dort aber, wo der deutsche Künstler vom einzelnen, von der Einzelfigur ausgeht, wird es ihm selten gelingen, zur Gruppe, zum Ganzen zu kommen. Wir erinnern an die so großartig von innen her bewegten „Bethlehemitischen Mütter“, die, jede für sich bewegt, keinen Chor bilden konnten — und also letzthin von außen zusammengehalten wurden.

C. Die Entwicklung der deutschen Handzeichnung

1. Die Zeichnungen der Stecher*

Die Zeichnungen sind in der Frühzeit des 15. Jahrhunderts sehr selten. Es gilt im allgemeinen als Regel, daß die Zeichnungen der Stecher, natürlich soweit sie Stiche und nicht etwa Goldschmiedearbeiten vorbereiten, der Seitenvertauschung im Abdruck Rechnung tragen. Sehen wir also auf einer Zeichnung linkshändige Leute, so liegt es nahe, sie für die Vorzeichnung zu einem Stiche zu halten, aber offenbar haben doch auch die Goldschmiede schon Zeichnungen als Selbstzweck geschaffen—und das würde bedeuten, daß es doch um 1460 schon Sammler gab, was freilich Burger ablehnt. Daß die Zeichnung der Taufe Christi, die dem Meister E.S. zugeschrieben wird, mit dem Stich desselben Meisters in naher Beziehung steht und außerdem auch noch zu einem zweiten Stich dieses Themas, ist unverkennbar. Aber sie ist als Komposition im Aufbau nicht seitenvertauscht, und was die Personen betrifft, so mag es auffallen, wie peinlich bei ihnen jede Seitenentscheidung

* Da seit Schongauer die Stecher in Personalunion meist auch Maler sind, ist die Trennung des Materials gegen den nächsten Abschnitt flüssig. Wir stellen hier einige Blätter zusammen, die mehr oder weniger sicher mit Stichen zusammenhängen.

vermieden wird: jeder Arm könnte sowohl ein rechter wie ein linker sein, selbst beim taufenden Johannes ist durch das Benutzen eines mit beiden Händen gehaltenen Gefäßes jede Entscheidung vermieden, höchstens die Segenhand Gottes bekennt sich als Rechte. Liegt nicht vielleicht eine Zeichnung nach dem Stiche vor, die das Thema für einen Sammler, der ein Original wünschte, frei wiederholte, und wurden vielleicht, weil solche doppelten Absatzgelegenheiten öfter bestanden, die Kompositionen möglichst nach beiden Seiten hin lesbar gehalten? Ein gewisses Rätsel gibt auch das bei manchen Befangenheiten ganz köstliche Mädchen mit dem Ringe auf, ebenfalls dem Meister E.S. zugeschrieben. Der Deutung als Vorbereitung zu einem Stich widerspräche wiederum die richtige Rechte mit dem Ringe, vor allem aber die überaus zarte und sorgsam feine Eintragung einer Fleischfarbe für Gesicht und Hände mit roten Pinselzügen. Da der Meister E.S. kein Maler war, kann auch dieses Blatt kaum anders, denn als die Arbeit für einen Sammler oder Besteller gedeutet werden. Wir fühlen heute noch, mit welcher Liebe zum Gegenstande der Meister sein Können von der allerbesten Seite zeigen wollte: wie unendlich zart gibt er die leichte Schwellung des Mieders am Ansatz der Brust, wie behutsam leise modelliert er fast schon konturenlos die Nase, die Lippen, die Augenlider. Die Aufgabe, die der Meister sich bei der allerzartesten Modellierung hell in hell dieses Gesichtes stellte — es wirkt mit den fortgenommenen Brauen fast wie eine ältere deutsche Schwester der Mona Lisa —, war ungeheuer kühn und schwer, und wenn auch einige Unstimmigkeiten da sind, rührt uns das köstliche Blatt zauberhaft an. Wie reizend der Ansatz der Schultern, halb versteckt hinter dem Lockenschweif, wie hold der helle Lichtsaum um das Oval, der als zeichnerische Leistung sehr zu beachten ist.

Von Schongauers Verkündigungsengel dürfen wir annehmen, daß er einem Kupferstiche dienen sollte. Daß er mit der Linken grüßt, spricht dafür. Um wieviel energischer ist dieser Kopf gegen den des Meisters E.S., eine Folge nicht nur der schärferen Wirkung der Feder gegenüber dem Pinsel, sondern vor allem der strafferen Linienführung, die schon der Körperform sich



anzuschmiegen bemüht ist, wie es der Stich der „törichten Jungfrau" schon sehr deutlich zeigte. Eingestreut sind in die Schraffuren, wie auch bei den Stichen, vielfach die kurzen Häkchen,



die die größeren Schattenflächen auflockern, aufrauhen und ein Mittel sind, das Licht zu aktivieren, doch ziemlich bald aus der Kunst verschwinden. Das Lockenhaar des Engels ist so vollendet gezeichnet, so überzeugend im Rhythmus, so lebendig im Fluß des Lichtes, daß es kaum Dürer noch übertreffen konnte. Ob das schöne Blatt der Madonna mit der Nelke — die Nelke damals noch immer ein besonders kostbarer Artikel — eher einem Stich oder einem Gemälde gegolten hat, dürfte kaum zu entscheiden sein.

Exkurs über die Geschichte des Gesichtes

Beim Betrachten des so köstlich durchmodellierten Mädchengesichtes vom Meister E.S. fällt vielleicht auf, daß die Augenwimpern vom Zeichner fortgelassen wurden — und so in aller Zeit bisher. Schongauer deutet Wimpern gelegentlich an, läßt sie aber seinem „Verkündigungsengel" gleichfalls fort. Erst der junge, so herrlich unbefangene Dürer sieht sie richtig an „seiner Agnes" und zeichnet sie mit (1494?). — Wir wollen von hier aus einen kurzen zeichnerischen Rückblick auf die Entwicklung der Augen — und überhaupt der Gesichtsdarstellung tun, uns in den Unterschriften auf ganz knappe Hinweise beschränkend.

REICHENAU, um 1000.
Der Umriß des Kopfes ein Kreis, zur Vermittlung eines möglichst starken Ausdruckes von gläubiger Ergriffenheit weit aufgetane Augen unter hochgezogenen Brauen. Der Augenstern ein großer summarischer Punkt in einer weiten, ganz schematischen Höhle. Ganz „Blick", in der Erregung ziellos nach oben gehend.

KÖLN, um 1030.
Der Kopfumriß ist lebendiger, der Ausdruck weniger kraß, die Zeichnung, besonders des Mundes, feiner, individueller. Das Auge bleibt ein schwarzer Knopf unter der Braue. Die Höhle wird nur leise angedeutet.

SALZBURG, um 1150.
In seiner festen, starken Ummauerung der „romanische Kopf" in der Vollendung. Die Augen liegen bei den Salzburger Zeichnern dieser Zeit in tiefen Schatten, die ihren Köpfen als ersten eine Andeutung des Körperhaften geben.

REGENSBURG, um 1150.
Streben nach reiner ornamentaler Schönheit, offenbar in Erinnerung an alte irische Muster. Braue, oberes und unteres Lid werden locker geschieden, klar und sicher gezogen. Trotz streng frontaler Haltung gehen die Augensterne beweglich zur Seite.

HILDESHEIM, 1159.
Die Augensterne sind vom Kreis der Iris umzogen. Aus dem simpeln dunklen Knopf wird der organische Augapfel. Der Blick bleibt noch starr und groß. Zur weiteren Andeutung des Körperhaften taucht ein roter Tupfen auf der Wange auf.

NIEDERSACHSEN, um 1170.
Der Blick erhält durch die Punkte innerhalb des Augapfels und seine leise Bewegung vom unteren Lidrand nach oben eine neue Zartheit, Helligkeit und Milde, den Ausdruck reinen Magdtums. Wir sind im Zeitalter des frühen Minnesanges.

BAYERN/ALDERSBACH, um 1220.
Das Profil sucht die plastischen Vor- und Rücksprünge des Kopfes zu verdeutlichen. Stirnbuckel, Jochbogen, Augenhöhle, Wange, Kinn werden umsichtig in Aus- und Einschwüngen des Konturs wiedergegeben. Viel Wille zur genauen Beobachtung. Oberlippe, Mund und Kinn werden auf ihre plastischen Werte hin abgetastet.

BAYERN/TEGERNSEE, um 1220.
Der offenstehende Mund ist ein Merkzeichen niederen Standes oder eines minderen Geistes. In höchstem Erstaunen öffnet wohl auch der „Gute" den Mund, doch ist das eigentlich nicht zu entschuldigen.

SCHWABEN, um 1230.
Die ersten entspannten, alltäglich-irdischen Köpfe. Der aufblickende Jüngling wirkt wie ein Bildnis des jungen Schiller. Jedenfalls haben wir nicht mehr Typen, fertig vorrätige „Glaubenshelden" vor uns, sondern Personen, Menschen, wie wir sie um uns sehen, mit eigenen besonderen Zügen.

BURGUND, um 1260.
Das ausgesprochen „gotische" Gesicht, von der westlichen Grenzmark des Reiches. Der Kopf wird nicht eigentlich mehr von seinem Kontur aus geformt und bestimmt, sondern von der Bewegung der Innenformen her. Der Kontur wird relativ unwichtig — gegenüber den sich nach innen sammelnden Beziehungen von Auge, Nase, Mund und Kinn. Dem genialen Zeichner gelingt der Ausdruck eines im Übermaß des Schmerzes sich verschleiernden Auges.

KONSTANZ, 1415.
Die auffallend objektive, d.h. ganz unfeierliche Studie nach dem Kopfe des Kaisers Sigismund, von einem Augenzeugen der Belehnung des Zollern mit der Mark, von dem Bürgersmanne Ulrich aus Richenthal.-Psychologische Wahrheit des treuen Chronisten.

DÜRER, 1494 (?).
Temperamentvolle Studie des etwa 23jährigen Dürer nach seiner Braut — oder jungen Ehefrau — Agnes Frey, die trotz seiner Gegenwart eingeschlafen ist. Seiner scharfen Beobachtung entgeht kein Zug, er sieht auch die Wimper des sich senkenden Augenlides und zeichnet sie als erster mit.



1000



1030



1150



1150



1159



1170



1220



1220



1230



1260



1415



1494

Zeichnung: Prof. E. Böhm

2. Die Zeichnungen der Maler

Seitdem die Maler den mittelalterlichen Goldgrund mit dem blauen Himmel, das Jenseits mit dem Hier und Heute vertauscht hatten und als Bindemittel der Farben das Eiweiß (Tempera) mit dem Öl, und nun ein gewaltiges Material an Beobachtung und Wissen um die Dinge benötigt wurden, machten sie sich die Technik der Zeichnung zur Vorbereitung ihrer Tafeln ausgiebig zunutze und das in der mannigfaltigsten Weise. Es entstand der Begriff, wenn auch nicht schon der Name der „Studie“. Die jungen Gesellen, die auf die von der Zunft vorgeschriebene Wanderschaft gingen, ehe sie sich als Meister niederlassen durften, zunächst vorwiegend in die Niederlande, später nach Italien, führten Skizzenbücher bei sich und notierten sich abzeichnend in ihnen auch Kunstwerke, die ihnen besonders wertvoll schienen, und so wanderten mit den Gesellen Motive oft über weite Strecken, denn die entschiedenste Benutzung und Entlehnung begegnete zu der Zeit nicht dem mindesten Tadel. Wir haben einige solcher Skizzen- und Wanderbücher erhalten in Braunschweig, Wien, München, und eine ganze Reihe von echten alten Zeichnungen, die für unsere Kenntnisse von der erheblichsten Wichtigkeit sind, haben doch nicht als Originale, sondern als zu Lernzwecken genommene Kopien von Zeitgenossen und Nachfolgern zu gelten. Die genaue Scheidung ist oft überaus heikel.

So wie nun die künstlerische Arbeit, die dem Gemälde gilt, vom Grundieren des Holzes bis zum Aufsetzen der letzten Lichter, sehr verschiedener Art ist, so geht auch das Material der vorbereitenden Studienblätter nach verschiedenen Richtungen auseinander. Zunächst ist es zweierlei, ob das Blatt einem bestimmten Werke dienen soll oder ob es einen Einfall notiert, der gelegentlich weiter geklärt werden kann, sich zu einem Opus verdichten oder auch in Vergessenheit geraten. Handelt es sich um Arbeit schon für ein bestimmtes Bild, so kann zeichnerisch die gesamte Komposition, die Verteilung der Gegenstände und Figuren auf der Fläche ausprobiert werden — der Ansatzpunkt ist dabei nicht immer derselbe. Leidenschaftliches Interesse am Thema, an der Fabel packt meist mächtig die Hauptgruppe und ballt in einem ungefähren, an den Grenzen noch schwimmenden Bildfelde die Vorgänge zusammen (so Dürers Skizze von 1511 mit dem unter hohem Baum heranschreitenden Josef), oder aber, was sehr viel seltener ist, es wird das genaue Format durch einen rahmenden Strich allseitig festgehalten, und die Verteilung der Gewichte und Größen geht vom gegebenen Maße aus (so das Ölberg-Blatt des Burgkmair). Die weitaus größte Zahl der Studienblätter, die auf ein bestimmtes Bild zielen, sind aber Detailstudien, durch die sich der Maler über eine Einzelheit, einen Gesichtsausdruck, über eine Hand, den Wurf einiger Falten usw. größere Klarheit verschaffen will. Daneben gehen die Zeichnungen, die zwar ausgesprochenem Trieb zum Sichweiterbilden, zum Lernen entspringen, aber ohne Gedanken an Nutzbarmachung in einem bestimmten einzelnen Werke; dahin gehören zum Beispiel allgemeine Proportionsstudien, wie die berühmten Blätter Dürers oder jene so genauen und doch so eigenen Nachzeichnungen des jungen Dürers nach Stichen Mantegnas, ausgeführt offenbar in der Absicht, bewunderte Zeichnungen des großen Mantuaners wirklich Strich für Strich zu verdeutschen. Und schließlich bleibt die Zeichnung, die sich selbst genügt, die nichts anderes sein will als meisterhafte Zeichenkunst.



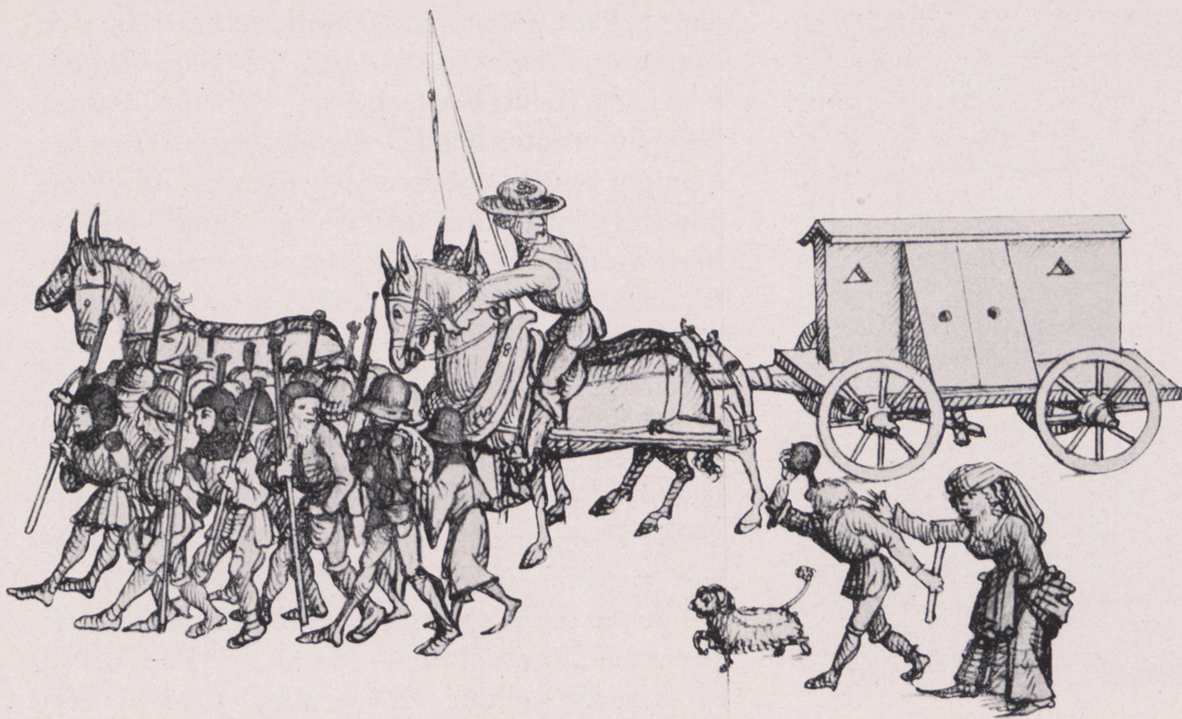
Zunächst begegnen wir nun abermals dem Hausbuchmeister, nach dem Stecher und Radierer jetzt dem köstlichen Maler-Zeichner. In dem Jüngling des stehenden Liebespaares (Silberstift) finden wir zum ersten Male den jungen Menschen der neuen Generation dargestellt: keck und siegesbewußt steht er breit und fest



auf der Erde, und auf einmal sind die schmalen abrutschenden Schultern unmodern. Das Haupt mit sprühenden Augen sitzt halsfrei auf breiten Schultern, und die Mode unterstützt noch durch den Schnitt der Ärmel die Breite der Schultern, wie die Schnabelschuhe die Besitzergreifung des Bodens. Es ist genau dieselbe modische Tracht, die Dürer uns auf seinen Selbstbildnissen in Paris und Madrid vorführt.

Einen ganz einzigen Schatz aber bietet uns jenes auf Pergamentblättern handgeschriebene und reich mit Handzeichnungen von unserem Meister etwa seit 1480 illustrierte Buch, das ihm den heutigen Behelfsnamen „Meister des Hausbuches“ gegeben hat, ein Schatz, von dem R. von Retberg 1865 schrieb: „Es geht mir mit unserem Hausbuche wie mit der Edda, dem Nibelungenliede, der Gudrun oder dem sogen. Gebetbuch des Kaisers Max und den übrigen Werken unseres herrlichen Meisters Dürer, oder Goethes Faust oder den Stichen nach Cornelius — immer wieder möchte man von vorn anfangen, und es geschieht denn auch, so oft ich das Bedürfnis habe, recht gründlich mit Hochgenuß auszuruhen.“

Die Kunstgelehrten Bossert und Storck, die das Buch in Lichtdrucken mustergültig herausgegeben haben, vermuten als den Besteller und ersten Besitzer einen Büchsenmeister am Mittelrhein, es lassen darauf die zahlreichen technischen Zeichnungen von Geschützen aller Kaliber schließen. Uns aber sind viel wichtiger die Bilder aus der täglichen Umwelt des Meisters, Bilder von Dorf und Feld, von Haus und Hof, von Gauklern und Künstlern, von Schlachten und Turnieren, vom geselligen Müßiggang der Vornehmen und dem Tagewerk der Handwerker — alles gezeichnet mit einer entzückenden Frische, mit überall eindringender Beobachtung



und einem köstlichen Humor, und das alles wirkt noch heute so lebendig, daß wir uns weitere Erläuterungen zu den Blättern durchaus sparen können. Immer wieder wird uns hier der Utrecht-Psalter ins Gedächtnis gerufen. Das neue an dem Hausbuchmeister: er ist der erste vibrierende Zeichner, der erste Dichter der Zeichnung voller Phantasie und von sensiblen Nerven. Nicht ganz selten sind bei unserem Meister freie Anlehnungen an Stiche des Meisters E. S. — ein Beweis für die große Schätzung dieses Künstlers in einer Zeit, die in der Benutzung früherer Leistungen absolut kein Plagiat und auch kein Eingeständnis eigener Schwäche sah — ein Zeichen, wie zögernd sich der uns heute so wichtige Begriff der Originalität durchsetzte.



3. Dürer und Grünewald

In dem gewaltigen Zeichnungswerke Albrecht Dürers sind uns Proben für alle Arten der Zeichnung erhalten und dazu alle erdenkbaren Techniken der Kohle, des Silberstiftes, der Feder, des Pinsels auf Papieren verschiedener Färbung, verschiedener Körnung usw. In dieser Kunst strömt alles zusammen aus früheren deutschen Quellen. Weit mehr als seinen Gemälden dankt Dürer seinen Weltruhm seinen Zeichnungen und seiner Graphik. Es gehört zu unseren größten nationalen Glücksfällen, daß uns rund tausend Blätter von Dürers Hand erhalten blieben, und wer die vier starken Bände durchblättert, in denen zuletzt Friedrich Winkler das erhaltene Material, wissenschaftlich gesondert und gesichtet, zusammenstellte, wird immer neu gepackt von dieser Auseinandersetzung eines Genius mit der Welt. Von dem frühen Blatte des Siebzehnjährigen, der sich selbst vor dem Spiegel zeichnete und hier schon ganz besessen erscheint von der Magie des Zeichnens, bis zu den strahlend-schönen und meisterlich großen Köpfen für das letzte Apostelbild, läßt nie unsere Spannung, unser Mitgehen aus. Wie unerhört kühn ist der Vorstoß des jungen Dürers der Wanderjahre in der Wiedergabe der gesehenen Landschaft, sei es Tirols, sei es der Felder vor den Toren der Vaterstadt. Gewiß, er hat das wenigste davon in die Tafel-



bilder zu übernehmen gewagt, aber gesehen hat er es doch und unbestochen, unbeirrbar festgehalten und, was das Größte ist, nicht in verblüffenden Einzelheiten, sondern im Ganzen, im Vollen und Großen.

Die Zeichnungen Dürers spielen zwischen dem feinsten Linienhauch der „Roswitha“ und dem breitesten Kohlestrich in dem dämonischen Bildnis der Mutter. Dann die Blumenstücke, die Tiere, der nackte Menschenleib, das Bildnis, der Bildentwurf, abstrakte Federspiele, die Mythologien, das Schicksal des Christus und der Mutter, die Bürgerwelt, das Phantasiegedicht für Maximilians Gebetbuch, das kostbare treue Skizzenbuch der niederländischen Reise, die gegen Ende des Lebens geschah, und viele andere Dinge, Einfälle, Launen — es ist eine Welt, geschaffen aus dem dunklen Strich, der sich mit dem Weiß des Grundes mischt, geschaffen von einer Hand, in der es kein Unmöglich gab.

Es ist zu beachten, wie Dürers Empfindung für das Format sich wandelt. In der „Verkündigung“ ist die senkrechte Überhöhung des im Wesen horizontal verlaufenden Vorganges mit immer höheren Bogen ganz ungeheuerlich, fast bis zur Aufhebung der Figur. In der „Geburt der Maria“ ist das Mißverhältnis — freilich auch infolge der Leere der oberen Sphäre — weniger kraß, doch nimmt der kreisende Oberbau der Tonnenwölbung noch immer ziemlich die Hälfte der Fläche ein, und die genaue Mittelsenkrechte stößt sich spaltend in den Mittelpunkt der Fläche vor, um den alles zu kreisen scheint — ein frappantes Beispiel zentrifugaler Komposition. In der „Heimsuchung“ stehen die Figuren durchaus dominierend in der noch immer einen horizontalen Vorgang zum Vertikalformat ausweitenden Landschaft, an der wir freilich kein Hälmchen missen möchten. (Der Holzschnitt fügt dann den Bergen noch Wolkenberge über.) Die Szene der „Gefangennahme“ füllt die Fläche allein durch die großen mächtig bewegten Gestalten, und das „Gebet am Ölberg“ zeigt nun das liegende Breitformat mit einer gewissen Heftigkeit ergriffen und durchgeführt. Die Wolken, auf denen der Engel mit dem Kelche dem — nie zuvor so dargestellten — fest an den Boden sich in Kreuzesstellung drängenden Christus erscheint, läuft in waagrechte Nebelbänder aus, die gleichsam das flache Format noch tiefer herabdrücken. Im letzten Werke, dem Gemälde



der vier Apostel, kommt dann der Maler Dürer wieder zu zwei Steilformaten, die aber nun voll und ausschließlich mit Figur gefüllt sind. Ähnlich fanden wir ja den Verlauf im Holzschnittwerk.

Neben Dürers Zeichnungen stellen wir die des Meisters Mathis Gothardt Neidhardt, den wir uns wohl nie mehr werden abgewöhnen können, Matthias Grünewald zu nennen, wie er bestimmt nicht hieß. Diese Blätter dürften manchem Leser eine schwere Aufgabe sein, aber eine, die lohnt. Kommen wir von Dürers Pracht und Glanz, von seiner herrscherlichen Sicherheit und Größe, dem adligen Pathos der Empfindung, die alles Leben erhebt und feiert und von dem wunderbaren Klingen eines jeden Striches seiner Hand — der herrliche Kopf des Markus für die „vier Apostel“ mag noch einmal unser Zeuge für das alles sein — so bringt vielleicht der erste Blick auf den Zeichner Grünewald eine Enttäuschung, denn er ist viel, viel unscheinbarer. Vertiefen wir uns aber in seine so anders auftretende stille Kunst, dann kann es uns am Ende geschehen, daß wir uns zur Gerechtigkeit selbst einem Dürer gegenüber erst wieder zurechtfinden müssen. Ist Dürer die vollendete Kunst und Meisterschaft der Zeichnung, so ist Grünewald, den ja wohl seine Nation endlich als ihren größten Maler einmütig anerkennt, auch in der Zeichnung ein Wunder. Zunächst einmal ist festzustellen, daß Grünewald auch als Zeichner durch und durch Maler ist. Wohl alle seiner 33 bis 35 erhaltenen Zeichnungen beziehen sich auf Malereien — als Kompositionsversuch (Madonnenoval), als Klärung einer Gruppe (anbetender König) oder einer Einzelfigur oder eines Gesichtes (Magdalena, schreiende Engel, nach Zülch eher wohl Epileptiker) oder einer Einzelheit (Arm des Sebastian). Es hängt mit seinem malerischen Sehen zusammen, daß Grünewald als Untergrund gern farbig getöntes Papier nimmt, braunes, blaues, grünes, er wünscht sich nicht die scharfe schneidige Abhebung des Striches vom weißen Grunde, sondern liebt die weiche tonige Vermittlung. Ganz im Gegensatze zu Dürer ist Grünewald schöpferisch von der Farbe aus. Es ist, als fühle er sich angeregt, wenn das Papier selbst schon einen Hauch, eine Spur von Leben zeigt, so wie der junge Zeichner-Amateur Wolfgang Goethe es



zum Verdruß des Vaters liebte, auf Blättern, auch farbigen, zu zeichnen, die schon zu Mitteilungen oder Notizen gedient hatten, schon Spuren einer früheren Hand trugen. Es mag nun ganz gewaltsam scheinen, die beiden Genien hier wegen einer solchen Nebensächlichkeit zusammenzubringen, aber der Zusammenhang besteht weit darüber hinaus zu Recht. Den beiden großen Mainfranken, dem Maler aus Würzburg und dem Dichter aus Frankfurt, ist gemeinsam der geheimnisvolle tiefe Einklang mit der Welt, den jeder Vers des Lyrikers Goethe, jedes Blatt des Zeichners Grünewald beglückend bezeugt. Und dessen unfehlbare Wahrheit vom Ursprung her Ursache ist, daß jedes Wort wie jeder Strich zarteste Schlichtheit sein kann, verschmähend jede Kraftanwendung, jeden Anlauf, jeden Zwang und jede Geste. Halten wir gegen Dürers feurigen gebietenden Apostelkopf Grünewalds zum Kreuz aufblickenden Evangelisten (Studie für den Karlsruher Kruzifix), so ist keinen Augenblick fraglich, welcher Kopf der „schönere“ sei. Geht doch Grünewalds Johannes jedem Schönen wie absichtlich aus dem Wege, eine häßliche Knollennase wirkt gewöhnlich gegen des Markus wohlgeformte Adlernase, und ähnlich ist der Abstand von dem weit offenen königlich blitzenden Auge des Markus zum halb sich verschließenden, wie blinden Auge des Johannes. Wundervoll könnten von den Lippen des

Dürerschen Markus Schillers Worte tönen, wie ein idealer Karl Moor mag er uns erscheinen. Rufen wir uns dann die Knittelverse der Faustmonologe ins Bewußtsein, so könnte sie der Johannes des Grünewald ganz überzeugend sprechen.

Wir können den Zeichnungen Grünewalds keine erschöpfende Darstellung geben, zwei Blätter aber sollen hervorgehoben werden: die heilige Dorothea mit dem Christkinde und eine Heilige, vielleicht, in Rücksicht auf eine Blume (?) in der rechten Hand, gleichfalls eine Dorothea. Es ist ohne jedweden Vergleich, wie hier aus Schwarz



und Weiß, aus Hell und Dunkel, Klang wird. Ein Zauber des Lichtes, wie er im ganzen Jahrhundert einzig ist und erst von Rembrandt wieder ergriffen wird. Das Licht schimmert in immer neuen Falten, Strähnen, Locken, Höhlen dieses weitschwingenden Stoffes, der nur so ruhelos gefältelt ist, um immer neue Spiele des Lichtes zu ermöglichen. Der sonderbare Stoff aber des geheimnisvollen Mantels mit seiner das Schwarz-Weiß vervielfältigenden Streifung und Fältelung —als Mittel der „Begleitung“—ruft uns noch einmal jene burgundische Prophetenschnalle in die Erinnerung zurück und den germanischen Kerbschnitt, deren besondere Technik ja nichts anderes bezweckte, als die Auflösung der zweckhaften Linie in ein Gewoge, ein Hin und Her aus Hell und Dunkel. Fast noch zeitloser, unbegreiflicher die andere Dorothea: es ist, als ob alle Klammern der Kunst, alle Absichten, alle Ziele fallen—was bleibt? Ein Weniges, Unscheinbares, dem Nichts scheinbar nahe und doch ist ein Zauber da, der dort, wo vieles ist, so selten erklingt. Der Jubel des Lichtes selbst scheint zu spielen. Hier ist die letzte Einfachheit der größten



Kunst, die nur die Wenigen ganz spät erreichen. Kaum überhaupt noch Falten, große klare Flächen, wenige Töne, kaum Kontraste, das Hell bahnt sich weich einen breiten Weg, aber die kaum erklärbare geheimnistiefe Richtigkeit dieser wenigen Töne läßt eine Musik aufklingen, die so nur Grünewald hat, der Maler und der Zeichner. — Etwas nach seiner Struktur Vergleichbares findet sich in Dürers großem Zeichenwerke nicht. Grünewald, der aus der Farbe schöpferisch ist und auch das Schwarz des Stri-

ches auf dem Grunde als Farbe einsetzt, zaubert als künstlerisches Wunder Licht hervor — während Dürer, vom Lichte aus schöpferisch, aus der Alchimie des Schwarz-Weiß Farbe erscheinen läßt.

Der dritte Große unserer klassischen Generation, um sechsundzwanzig Jahre jünger als Dürer, ist Hans Holbein.

Sein Vater, dem wir u.a. das reizende Kinderbildnis seiner beiden Jungen, Ambrosius und Hans, die beide große Maler wurden, verdanken, war ein bedeutender Künstler, von dem der größere Sohn entschieden das unvergleichliche physiognomische Talent geerbt hat, das ihn zu dem unsterblichen Künstler des Bildnisses gemacht hat. Doch zeigen unsere Abbildungen, daß der jüngere Hans Holbein nicht ausschließlich Porträtist war, sondern ebenso stark als Illustrator (Zeichnungen für den Holzschnitt, für ein Alphabet, für einen Totentanz), als Entwurfzeichner für das Kunstgewerbe, als Dekorateur reich bemalter Hausfassaden. Wir bewundern an Holbein die seltene Präzision, die unbestechliche Sachlichkeit der Beobachtung, die sich mit einem Vortrage von höchster Eleganz und auch mit Humor vereinigt. Seine Bildniszeichnungen, zumeist der englischen Aristokratie vom Hofe Heinrichs VIII., sind klassische Muster, in aller Welt an die erste Stelle erhoben.



4. Die Romantiker des 16. Jahrhunderts

Es würde nur ein schwer lesbarer Notizenband entstehen, wollten wir in der Folge jedem der Künstler, die jetzt in reichster Fülle die großen Hauptmeister umgeben, einige kurze Sätze widmen—der Leser findet die wichtigsten Angaben unter den Abbildungen selbst, und wir bitten, diese Zeichnungen der Hans Baldung Grien, Cranach, Altdorfer, Wolf Huber, Manuel Deutsch, Urs Graf, die ein Stolz unserer Nation sind, mit rechter Liebe zu betrachten; wunderbare Zeugnisse des eigenwilligsten frischesten Lebens wird er entdecken, Zartes und Derbes, Frommes und Heidnisches, Heiteres und spukhaft Verzerrtes. Wir wollen lieber abschließend einer wichtigen Bewegung gedenken, die viele der lebendigsten jüngeren Künstler im 16. Jahrhundert ergriffen hat. Eine hohe Woge romantischer Empfindung





erhebt sich. Weder Dürer, noch Grünewald, noch Holbein sind Romantiker. Grünewald kann nur ein völliges Mißverstehen zum Romantiker stempeln, Dürer freilich hat fraglos auch eine romantische Ader. Am stärksten ergriffen werden die Baldung Grien, Cranach, Altdorfer, Wolf Huber und die beiden prachtvollen Schweizer Urs Graf und Nikolaus Manuel Deutsch.
Die Romantik des 16. Jahrhunderts äußert sich in mannigfaltigster Weise, und überraschend nahe sind ihre Parallelen zu all den Erscheinungsformen der literarischen Romantik zweihundertfünfzig Jahre später. Der schöne Erfolg, den im Jahre 1938 die Altdorfer-Ausstellung in München hatte, beweist, wie verwandt wir uns auch heute noch jenen alten Romantikern fühlen, denn der Regensburger Baumeister, Maler und Kupferstecher Albrecht Altdorfer ist ja einer ihrer liebenswürdigsten und phantasievollsten Vertreter. Uns geht hier besonders der Zeichner Altdorfer an und innerhalb seines graphischen Werkes vor allem die Landschaft — Aquarelle, Federzeichnungen, Radierungen —, die das helle Entzücken der Kenner sind. Überraschend keck im Ausschnitt, unscheinbare Winkel liebend und dort, wo sie sich größeren Einheiten von Strom und Ufern, Bergen und Wäldern öffnen, oft trunken vor Wonne des Sehens, Fühlens, Umfassens. Wie das auch sonst zu beobachten ist, sucht sich die einmal wachgewordene Naturzärtlichkeit dieser Künstler mit einer gewissen Vorliebe auch das Unscheinbare, ja Kümmerliche, selbst Kränkliche an Bäumen und Gewächsen, auch in ihm erkennt der wieder pantheistisch fühlende Romantiker die Hand Gottes, auch im parasitären Gewächs schätzt er das Leben auf dem Leben — in einer gewissen Koketterie mit Häßlichkeit (schon seit dem Meister E. S. waren auf den Stichen kleine blätterlose Bäume mit knorrigem Astwerk beliebt), und über diese Brücke geht es leicht vom Märchenhaften und Kindlichen hinüber auch in die Zwischenwelt des Magischen,

ja zu den Gespenstern und Hexen. Es wäre sehr unrecht, zu behaupten, daß erst Altdorfer und sein jüngerer Kunstgenosse Wolf Huber aus Passau, die man gern als die Häupter einer „Donauschule“ zusammennimmt, die Landschaft entdeckt, der Natur auch im kleinen und kleinsten zuerst nahegetreten seien, denn des jungen Dürer großartige Leistung darf nicht vergessen werden und ist ganz fraglos eine Voraussetzung dieser neuen Landschaftskunst. Nicht darin liegt das entscheidende bei Altdorfer und Huber, daß sie näher an die Natur angedrungen seien, als Dürer — man könnte angesichts einer größeren Neigung bei ihnen zum Schematismus und zur Manier und vor allem zur Übertreibung fast eher das Gegenteil behaupten — sondern darin, daß sie Landschaften „dichten“, daß sie ihre Landschaften nicht mehr nur privates Studienblatt oder Hintergrund einer figürlichen Komposition sein lassen wie Dürer, sondern völlig menschenlose, staffagefreie Landschaften als eigene Kunst darbieten. Vergleicht man unsere Altdorfer-Landschaft mit den gekrümmten Weidenbäumen von 1511 oder Wolf Hubers ansteigenden Berg von 1536 mit Dürers im Sonnenlichte schimmernder Berglandschaft im Holzschnitt der „Heimsuchung“, so erkennt man wohl, daß Dürer das alles, was jene bringen, auch sah und empfand, aber in das Sachlich-Heroische erhob, was nun, im Übergang zum Subjektivismus, lyrisch getönt und leis entkörpert wird — dabei fällt übrigens auf, daß beide Blätter der Donaumeister, obwohl geschlossene Kompositionen, mindestens so sehr als herausgeschnittene Hintergründe wirken wie der faktische Landschaftsausschnitt von Dürers Holzschnitt.

Dürer ballt dramatische Wolken über weißen Bergen, Huber hat eine gelöste Stille durch hauchfeine süße Wolkenfäden, hat fast leeren weichen Himmel. Die Landschaft hat bei Dürer immer etwas Aktives, Handelndes, bei den Romantikern bekommt sie leicht etwas Leidendes. Neu wäre an Altdorfers schönem Blatt entschieden das Stehen der zwei großen Weiden im Vordergrunde, die fast wie ein Menschenersatz wirken, dabei die Wahl eines umsinkenden, vom Blitze halb gespaltenen Stammes, und die Keckheit, mit der durch den Spalt hindurch und dann zwischen den Stämmen das weit entfernte an-



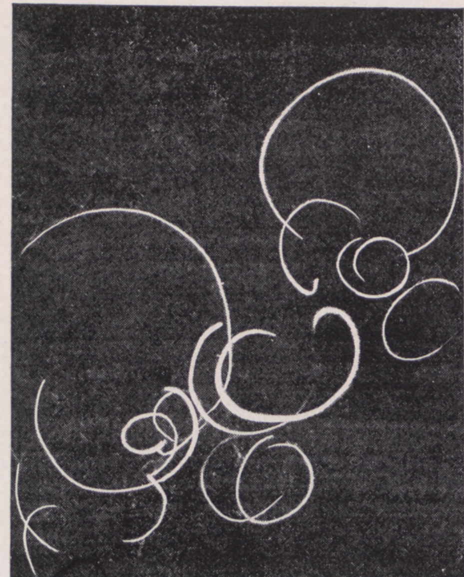
dere Hangufer mit vielen kleinen Bäumen spielzeughaft und ohne vermittelnden Übergang erscheint: Durchdringung des ganz Nahen mit dem ganz Entfernten, dabei gitterartige Wirkung, wie sie auch der halb zur Erde geneigte Weidenkopf ermöglicht; durch seine wie Vogelfedern wirkende Ruten schimmern der Himmel, die Wolke und die letzte Kette der Berge. Das Blatt Wolf Hubers aber (s.o.) mutet fast wie eine Vorahnung der Fliegersicht an. Köstlich ist die Feinheit des Meeres von Wipfeln, die zierlich hüpfende Anmut aller Konturen. Man möge beachten, wie auch hier ein paar hohe Bäume des Vordergrundes links senkrecht durch das ganze Bild gehen, das, weil auch auf der rechten Seite eine Rahmenleiste als steil ansteigende Felswand steht — um ihren Fuß schlängelt sich die Biegung eines Weges, der den Maßstab gibt — im Ganzen als ein Durchblick erscheint. Hier ist es nun sehr hübsch, wie oben von kaum noch ins Bild geratenen Zweigen der linken Rahmenbäume feinste Fäden wie von Flechten oder Spinneweben in das Bild hereinhängen, den romantischen Kontrast von Nähe und Ferne und zugleich seine Aufhebung auf die Spitze treibend, die gleicherweise romantische Freude am Versponnenen,

Überwucherten, leis Deformierten andeutend, zugleich aber, wohl unbewußt, das Motiv der Rahmung auch am oberen Rande vermittelnd, das wir nun auch unten am Fuße in der Form dunklerer, aufsprießender Baumspitzen wiederfinden, so daß eine gewisse Umrahmung auf allen vier Seiten erfolgt. (Diese typische Flechten- und Fädenromantik hat Dürer nicht. Ganz im Gegensatz liebt er pralle Früchte an pran-



genden Bäumen, wenn auch der traditionelle kahle Baum nicht fehlt.) Die Vorliebe für nach oben stoßende Weidenruten und nach unten hängende Fäden hängt bei Huber auch zusammen mit der Neigung, die ganze Bildhöhe linear zu durchgreifen.

Es sei uns hier eine kleine rückschauende Bemerkung gestattet. Es ist diese Landschaftsromantik der Donaumeister nicht ohne künstlerischen Zusammenhang mit der von uns ausführlich gewürdigten Regensburger Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts, wenn diese Zusammenhänge vielleicht auch für die übliche Art des Sehens nicht gerade auf der Oberfläche liegen. Das Gemeinsame steckt in der eigenartigen Lyrik eines dichten Strichgewebes, das malerisch wirkt eben durch die Fülle und Dichte eines an sich zum elementhaft Mechanischen neigenden Striches, der ganz im Gegensatz steht zu dem Striche Dürers. Wir haben bei dem Regensburger Blatte aus dem Sakramentar Heinrichs II. von diesem eigentümlichen Strich gesprochen, und es läßt sich nicht leugnen, daß er in den gezeichneten Landschaften der Altdorfer und Huber recht ähnlich wiederkehrt. Auch in den besten Stücken fällt genauerem Sehen das serienhaft gleiche, fast hieroglyphische Zeichen für „Baum“, für „Wipfel“ auf, die immer gleiche Abbreviatur für „Grasbüschel“, für „Felskante“, für „Blattwerk“ — aus einigen solcher Zeichen fast wie mit Typen aus dem Setzerkasten ist das Bild oft raffiniert bestritten — fast wie in einer Vorahnung van Goghs. Und es ist dann nicht verwunderlich,



daß der erste Eindruck des eigenartigen Gewebes uns oft bezaubert, daß aber die sachliche Festigkeit, Klarheit, Spannung des Raumes doch in keinem Verhältnis steht zu der Frische und Keckheit des rein optischen Reizes. Daß auf unserem Blatte mit den Weiden tief unten ein Strom fließen soll, bleibt unerlebt. Wir finden Wahrheit mehr im Großen als im Kleinen, Effekt. Manche Landschaft Altdorfers sieht aus wie aus weißen und dunklen Wollfäden gewebt. Die zitternde impressionistische Linie Hubers wird noch weiter getrieben bei Urs Graf, der den Kontur schon ganz zermürbt. Noch deutlicher wird der Zusammenhang mit der alten Buchmalerei, wenn wir dann auf schwächeren Blättern Altdorfers das Linienelement zum mechanischen Schnörkel erstarren sehen, der zwar noch immer eine starke Lebendigkeit wie der sich rollende Hobelspan, aber kaum noch objektive Wahrheit besitzt, manchmal übrigens das Muschelornament des Rokoko genial voraus nimmt (s. o.).

Auch die weiche, fast samthafte Oberfläche des Huber-Blattes, das das Element des „Fadens“ ganz gegenständlich herausstellt, erinnert frap-





pant an ähnliche Wirkungen der alten Regensburger Buchmeister. Unterstützt wird unsere Beobachtung noch durch die wiederum gemeinsame Neigung zu breiten Rahmungen, die für die alte Buchmalerei Regensburgs bekannt genug sind, sich aber auch in neuer Art in unserem Bilde des Wolf Huber fanden, ja, wenn wir aus dem Evangeliar der Äbtissin Uta die Anfangsseite des Matthäus-Evangeliums nehmen mit dem für Regensburg so besonders charakteristischen Über-Eck-Verschachteln und Kreuzen doppelter und dreifacher Rahmung, so mutet uns Altdorfers vorhin besprochene Landschaft mit den sich kreuzenden Weiden wirklich als nah verwandter Kunstgeist an — um so mehr, als gerade auch die romantische Durchdringung des Nahen mit dem Fernsten, die Vergitterung großer Vordergrundformen mit durchschimmernden vielen kleinen gehäuften Formen den Reiz der Uta-Blätter ausmacht — auch an die Bügelfibel von Wittislingen kann man zurückdenken —, ein interessantes Beispiel, wie Erscheinungen, die gegenständlich und kategorienmäßig nichts miteinander zu tun haben, wie hier die Buchornamentik des 11. und die Landschaftszeichnung des 16. Jahrhunderts, strukturhaft doch von gleicher Natur sein können.

Fast immer geht Romantik aus von einer leidenschaftlichen Erfassung des Lebens, das sie vollständiger, intensiver, unmittelbarer sehen und geben will als die abwägende, vermittelnde, den Mittelweg lobende Klassik. So kommt Romantik leicht zur Übertreibung bestimmter, ihr wesentlich dünkender Züge, zur Übertreibung namentlich der Bewegung und damit in der Zeichnung zu einer Bravour des rapiden Striches, schließlich zu einer graphischen Virtuosität um ihrer selbst willen, die sich von der Natur bedenkenlos zugunsten eines geistvollen Schnörkels trennt. Es entsteht eine Art Parallele zur romantischen Ironie der späten romantischen Dichter. Nehmen wir ein Blatt wie Wolf Hubers einzelne Weide gegen den Himmel, von 1529, jetzt in Erlangen — welch phantastisches Feuerwerk von Peitschenschnüren, Palmwedeln, Lokken, Hobelspänen, Ranken und gezückten Dolchklingen — das Bravourstück eines Fechters mit der Feder, schneidig im Rhythmus, sieghaft im Verspritzen des letzten Tintentropfens — nur mit einem Weidenbaume hat das Gebilde kaum noch

Ähnlichkeit! (Wir stellen dies nur fest, ohne deshalb den Wert der Leistung zu bemängeln.) Es tritt nun ein sehr merkwürdiges Moment auf. Diese gespaltene, halb gedrehte, wohl von Efeu überwucherte Weide, die im Grunde ein einziger abstrakter fabelhafter Schnörkel einer temperamentvollen Meisterhand ist, nimmt in ihrer hitzigen Feuerwerkerei, die das simple Thema zehnmal, hundertmal überhetzt, überspringt, leicht — über das Groteske — humoristische Töne an, als ob sie uns mit halb lächerlichen, halb gespenstischen Anthropomorphismen äffen wollte. Bewußt? Unbewußt? Mit Absicht? Gewollt? Es wäre recht aussichtslos, uns in die Psychologie des Zeichners einschrauben zu wollen.

Daß er aber ein Mann von ganz hintergründigen, absonderlichen Vorstellungen war, beweist die Skizze einer Kreuzigung, bei der das Kreuz unter hohen Tannen steht, an deren einem hoch oben der eine Schächer aufgehängt ist; eine lange Leiter ist angelehnt; der andere Schächer ist weiter hinten gerädert. Es ist aber auch noch



ein weiteres Kreuz ganz links angedeutet. Unter dem Kreuze Jesu stehen Maria und Johannes und rechts eine Gruppe nackter Gestalten. Wenn wir vor anderen Blättern dieser Romantiker an Eichendorff denken können, vor anderen wieder an Caspar David Friedrich, im Technischen manchmal an van Gogh, so klingt hier die eigentümliche Spätromantik eines Max Klinger an, der schon wegen seines sehr gedankenreichen Büchleins „Malerei und Zeichnung“ in einem Buche wie diesem zu nennen ist. — Kehren wir zu der „Weide“ zurück: ihre Ruten wirken wie Arme von Geistern und „Augen sehen uns aus dem Gesträuche an“. Kurz und gut, eine biologische Vieldeutigkeit ergibt sich aus der Überfülle gegenständlich so frei gelöster Bewegung, die genau so wie oftmals in ihrer ältesten Vorform, der germanischen Ornamentik, einen spürbaren grotesken Unterton hat. (Dürer nimmt so etwas schon voraus; „der Tod überfällt einen Reiter“, um 1497, besonders der Hund und der Baumstumpf.) Der Leser hat vielleicht schon

längst den Namen des modernen Künstlers auf den Lippen, der hier tatsächlich ganz nahe ist: Wilhelm Busch. Man könnte fast meinen, er



habe diese Weide als karikierende Illustration zum Erlkönig gezeichnet, und fast noch frappanter kommt einem der Gedanke an Wilhelm Busch bei den Blättern des Urs Graf. Auch hier hat sich der Strich selbständig gemacht. Er neigt schon zum diskontinuierlichen impressionistischen Strich; er spielt in fesselloser Hast, und indem er immer neues Leben zu sammeln, zu häufen, zu türmen sucht, um nur seine Fülle los zu werden, wird er notwendig am nicht ausreichenden Gegenstande in der Wirkung grotesk. Und mindestens bei dem heiligen Ritter Georg muß man annehmen, daß eine Verschiebung ins Groteske auch gemeint war: der wie drei Rauchkringel gestaffelte Nimbus, das zerklopfte Schwert, der Schwanzringel des Monstrums um die Degenscheide, der Dolch in der Drachenpfote lassen kaum einen Zweifel. Es kribbelt in den Händen dieser Meister die Lust, aus dem Strich, der da aus ihrer Feder spritzt, einen eigenen Stil zu bilden. Welch ein anderes Tempo wirkt sich hier aus als etwa bei Schongauer.
Unbegreiflich kühn ist Wolf Huber in der Bewältigung atmosphärischer Vorgänge. Man sehe die sich verfinsternde Sonne auf dem Holzschnitt der Kreuzigung. Die Sonne selbst erscheint flach gedrückt wie eine Linse. Huber kann das Ewigkeitsrund des Himmelskörpers nicht gebrauchen. Hier ist es, als ob die Sonnenscheibe sich umlegen wollte; Finsternis, Dunkel geht von ihr aus, und es ist phantastisch, wie ihre Strahlen sich raumhaft wie Rippen eines hohlen Gewölbes nach vorn biegen; eine gespenstische Helle geistert über dem Vordergrund, ein Windstoß weht den Lendenschurz knatternd auf — dies wiederum ein ganz Regensburgisches Buchornament — und in der Wolke links beginnt ein wilder Kampf des Dunkels mit dem Lichte, der die Wolken zersplittert in einer Wirkung, die fast Menzelsche Holzstiche vorwegnimmt. Ein Chaos der Form, das grelle Weiß rechts oben wirkt im Kontrast seiner Leere nicht minder grausig.

5. Die Weißlinienzeichnung

Es kann uns nicht überraschen, daß dieser geistvolle Wolf Huber sich gelegentlich auch einer Technik bedient hat, die allen Romantikern besonders wertvoll werden kann und über die noch einiges im Zusammenhang zu sagen ist. Wir finden sie beispielsweise ausgeprägt in dem Kopf eines Mannes mit flacher Kappe. Als Grund ist ein dunkel getöntes Papier genommen, die Schatten sind mit noch tieferem Dunkel eingetragen, die Lichter weiß aufgesetzt. Diese Technik tritt hier längst nicht zum ersten Male auf, wird aber bei den deutschen Romantikern des 16. Jahrhunderts zu einer höchsten Vollendung gebracht. Man könnte zu ihrer Vorgeschichte an die in allen Ländern schon sehr früh auftretende Tendenz erinnern, die höchsten Lichter mit Deckweiß zu höhen, wie wir sie auch in unserer Reihe mehrfach angetroffen haben — eine Übung, die sich später sehr natürlich daraus förderte, daß das Papier in seiner Frühzeit einen gelblichen bis bräunlichen Ton hatte, der als hellste Helligkeit zu gedämpft war. Will man sich eine ideal „reine“ Zeichnung konstruieren, so müßte sie die höchsten Lichter sowohl als die tiefsten Schatten allein und ausschließlich durch die Mischung der Striche mit dem Ton des Grundes erreichen; der Ton des Grundes müßte, ausgespart, jeweils das hellste Licht abgeben, und auf diese größte mögliche Helligkeit, die um so heller ist, je tiefer die größte Dunkelheit genommen wird, müßten alle Töne abgestimmt werden*. Es fehlt, besonders, nachdem die Herstellung rein weißen Papiers gelungen war, nicht an solchen klassischen Zeichnungen etwa bei Dürer, aber da diese Skala einem erwachenden Gefühl für mehr malerische Wirkung zu eng schien und überhaupt die puristische Forderung sich selten im Leben hält und durchsetzt, ging man dazu über, das weiße Papier nun künstlich wieder farbig zu grundieren, bald wurden auch für spe-

* Erasmus spricht (de libero arbitrio) von den „Malern, die, um Licht vorzutäuschen, die Schatten unmittelbar neben dem Lichte verdunkeln“ — und vergleicht sie mit Luther, der die Barmherzigkeit Gottes an einem Ende beschneide, um sie am anderen Ende vergrößern zu können. (Schlechta.)

zielle Zeichenzwecke blaue, graue, braune Papiere gleich fertig in den Handel gebracht, in die nun wiederum die hellsten Lichter mit Deckweiß eingesetzt wurden. Bei Cranach hebt die wahllos gehäufte Weißhöhung gelegentlich jede Klarheit und Festigkeit der Erscheinung auf; die Wirkung ist dann wie bei einem Druck mit unscharf visierter Farbplatte. Auch Grünewald hat mehrfach auf getöntem Papier mit Weiß gehöht, was um so verständlicher ist, als er zeichnet nur in Hinsicht auf seine Malerei, aber gerade Grünewald vermeidet dabei jede grelle und effektmäßige Wirkung. Solche krassen Wirkungen, wie in Wolf Hubers Kopf kommen denn auch letzten Endes aus einer anderen Quelle. Die Höhung mit Weiß ist hier nur noch der technische Vorwand für eine radikal antiklassische Zeichenkunst, die im Verlangen nach äußersten Spannungen aus den sparsam verwendeten Glanzlichtern geradezu ein zweites, auf das erste aufgesetztes Zeichnungssystem hell auf dunkel macht. Man könnte bei Hubers „Mann im Barett“ fast an die Wiedergabe eines Indianerkopfes mit seiner weißen Kriegsbemalung denken; nicht die spielenden Spitzenlichter des Tagesgestirns sind angedeutet, sondern das volle Licht des Mondes, scheinwerferhaft auf die Gestalt geworfen.

Mehr noch als von diesem Kopfe mag das gelten von des Hans Baldung Blatt des Todes mit einer Frau, auch Altdorfers Landschaft mit der Wassermühle sagt uns ganz deutlich, daß hier nicht dem Gang des Sonnenlichtes nachgegangen wird, freilich in faktischem Sinne auch nicht des Mondes, sondern daß vom Mittelton des Grundes aus gleichzeitig mit Schwarz sozusagen nach hinten und mit Weiß nach vorn gezeichnet ist*. Eine Verdoppelung der Zeichengebung zur Erzielung einer phantastischen Stimmung, die zwischen Sonne und Mond liegt und eben in dieser Zweideutigkeit etwas gewünscht Märchenhaftes, Magisches hat, in Altdorfers Wassermühle an Strindbergs „Kronbraut“ erinnernd, im krassen Baldungsblatt ausgesprochen dämonisch, grausig wirkend.

Es sind die Schwarz-Weiß-Wirkungen des Schrotblattes, die hier wieder wirksam werden. Hier wie dort wird aus dem Dunkeln ins Helle gearbeitet, dort mit scharfen Sticheln, hier mit spitzen Pinseln. Und die wie mit Reif bedeckten Zweige der Altdorfer-Bäume ähneln genau den typischen Bäumen der Schrotblätter; die ferne Uferlandschaft auf Dürers (?) Weißlinien-Blatt „drei Tote und drei Lebende“ von 1497 (?) sieht genau aus wie eine typische Schrotblatt-Landschaft. Die Technik der Zeichnungen ist nur insofern noch raffinierter, als gleichzeitig von dem Dunkel aus auch in ein noch tieferes Dunkel gearbeitet wird, so daß wir nicht wie im Schrotblatt ein zweischichtiges, sondern ein dreischichtiges Verfahren vor uns haben, bei dem der eigentliche Fond seine Funktion als aktiver Gegenspieler weitgehend einbüßt, er wird zwischen den extremen Spielern zu einem bloßen Stimmungsfaktor, zu einem Mittler, einem Sprungbrett nach zwei Seiten. Man könnte von einer zentrifugalen Technik sprechen: aus der klassischen Schwarz-Weiß-Technik wird eine Doppeltechnik: Schwarz—Mittelton und Mittelton—Weiß, und sofern die Mittellage die notwendig unaktive bleibt, geschieht eine gewisse innere Spaltung der Zeichnung. Hubers Mann mit der flachen Kappe drückt das alles fast gegenständlich aus. Er zerfällt in zwei Gesichtshälften, die wenig miteinander zu tun haben, in eine rechte „tätowierte“ und eine beruhigte linke, eine jede könnte man zu einem ganzen Gesicht ergänzen, und die weiß aufgesetzte blitzartige, senkrechte Stirnader markiert das Scharnier, den Riß, der über das Nasenbein, die Nasenspitze, den hellen Lichtfleck auf der Mitte der Brust und ganz oben die helle Falte der Kappe als Mittelsenkrechte verläuft.

Was in der klassischen Zeichnung als Mischung von Strich und Grund ruhevoll in einer Ebene liegt, wird hier ästhetisch in Schichten übereinander gestaffelt. Jene grelle, blitzartige Mittelsenkrechte auf Hubers Stirn ist wie der steile hohe Grat, von dem aus die Schichten wieder absinken, die Form wird zu einem vor- und zurücktretenden Geschiebe, aus Ruhe wird Bewegung, aus Raum wird Zeit.

* Ein entferntes Seitenstück bilden jene in der deutschen Kunst nicht ganz seltenen Plastiken, die in eine enge kastenartige Schattentiefe eingestellt werden, aus der sie hell heraustreten. Wir nennen nur den Schmuck des Wiener Riesenportals von St. Stephan. — Von den Hildesheimer Türreliefs sagt Panofsky, sie sollten „nicht von vorn nach hinten, sondern von hinten nach vorn“ gelesen sein — richtiger wäre wohl zu sagen, von vorn nach hinten und zugleich von hinten nach vorn.

Romantische Bewegungen bringen stets ein Erstarken nationaler Kräfte mit sich, ein Zurückgehen auf die Äußerungsformen der Altvordern. Häufig ganz programmatisch bewußt, wie in der literarischen und künstlerischen Romantik des 19. Jahrhunderts, ebenso häufig ganz unbewußt. Derart sind die Fäden der eigentümlichen Doppeltechnik unserer romantischen Zeichner des 16. Jahrhunderts zu den Ahnen hin uns Rückschauenden sehr viel deutlicher als jenen Meistern selbst, ja teilweise überhaupt erst sichtbar. Was in den aus dem Dunkeln ins Helle gehenden Blättern der Altdorfer, Huber, Baldung, Deutsch, Cranach der letzthin entscheidende Trieb ist, das haben wir schon am Anfange unserer Betrachtungen als die Neigung der deutschen Zeichner zum Begleiten der Linie durch eine zweite andere, weitere, kennen gelernt und haben bei ihrem ersten Auftreten auf die germanischen Parallelen, zum Beispiel den Reiter von Hornhausen, hingewiesen. Wir hatten die Verbindung dieses Begleitmotives mit dem Moment direkt eingefangenen glitzernden Lichtes in der beliebten Kerbschnittromantik kennen gelernt und schließlich die erste starke drängende Bewältigung aller solchen Tendenzen in den Figurenbildern der Prophetenschnallen aus Burgund, diesen Stil dann in den Hildesheimer Miniaturen wiedergefunden, in denen sich Hell und Dunkel so magisch zu undurchdringlichen Lichtspielen verbanden, bis schließlich das Schrotblatt die Brücke zu unseren Altdorfer, Huber, Baldung schlug.

Dürer hat seit etwa 1500 sich der Weißlinienzeichnung auf getöntem Papier zu Studienzwecken gern bedient. Wir nennen nur die Blätter zum Heller-Altar, 1508 (Winkler, 448 bis 465), zu denen die in aller Welt berühmten betenden Hände gehören. Diese Technik, von ihm mit einziger Präzision und Disziplin geübt, ermöglichte ihm eine nicht gut zu überbietende Plastik; die leiseste Regung und Spannung der Adern unter der Haut, die Härte der Knochen ist eingefangen und kunstvoll gehalten. Es ist höchst merkwürdig, wie eine im Ursprunge doch malerische Technik hier von einem der Größten aller Zeichner streng ins Zeichnerische gebannt wird. Die beiden Zeichengänge, Dunkel auf Hell und Hell auf Dunkel, liegen sauber nebeneinander. Aber auch ganze Bildkompositionen, graphische Dichtungen hat Dürer in dieser Art versucht (vor dem wohl schon Mair von Landshut diese Technik verwendet, die auch der Meister E.S. in seinem Weißlinienstich nutzte) — doch kaum mit besonderem Erfolg. Das frühe romantische Blatt der „Drei Lebenden und drei Toten“, das uns interessant war wegen seiner an Schrotblattwirkungen erinnernden Effekte, bleibt, falls es wirklich von Dürers Hand ist, wild zerrissen in grellen Lichtern, die keine Gestalt ergeben. Und daß die Schwarz-Weiß-Entwürfe zur grünen Passion von 1504 die Ausführungen in Weißlinien-Technik auf grünem Karton weitaus überragen, ist deutlich genug. Tatsächlich leuchtet, um nur eine Einzelheit aus der „Gefangennahme“ herauszugreifen, selbst der Schein einer nächtlichen Fackel in Schwarz-Weiß bei Dürer viel malerischer als in der Deckweißmalerei auf farbigem Grunde.



Mit genialem Instinkt hat Baldung Grien die Eignung der Weißlinien-Technik für hexische und gespenstische Wirkungen und Themen erkannt. Es liegt in der Technik etwas Zweideutiges und Krasses, das auch dem Kopfe des Wolf Huber einen mephistophelischen Ausdruck gibt, der vielleicht gar nicht einmal gemeint war. Baldungs Meisterstück in dieser Art ist der große Holzschnitt der Hexen, die zum Ritt auf den Blocksberg rüsten (um auch im Holzschnitt zu solchen Effekten zu kommen, mußte außer der

Schwarzplatte auch mit einer Tonplatte gedruckt werden, auf der die weißen Linien und Flecken ausgespart wurden. Auch hier gibt es Analogien zum Schrotblatt und zum modernen Holzstich). Großartig ist nun, wie Baldung, ein Romantiker von echtester Natur, diese komplizierte Technik meistert. Die nächtliche Landschaft in der Ferne, davor das gespannte Tuch der Alten, darüber die toten Wolken am erloschenen Himmel, dazwischen das flatternde Haar der reitenden Hexe und aus dem Dampfgequirl der Hexenküche herausfahrende Füße und Schenkel von Fliegenden, das sind Einzelheiten, die eben deshalb so stark wirken, weil das Krasse sparsam und mit Disziplin verwendet ist.
Wir schließen unsere Übersicht der großen deutschen Zeichner des 9. bis 16. Jahrhunderts mit einem Ausblick in das 17. Jahrhundert, in dem der Niederländer Rembrandt als der alle überragende nordische Zeichner erscheint. Ein Blatt des Frankfurters Philipp Uffenbach möge die Brücke andeuten, die von Matthias Grünewald zu ihm führt. Dieser Philipp Uffenbach hängt durch seinen Lehrer Grimmer, einen Schüler Grünewalds, ebenso mit Grünewald zusammen wie durch seinen Schüler Pieter Lastmann, der Rembrandts Lehrer war, mit Rembrandt!

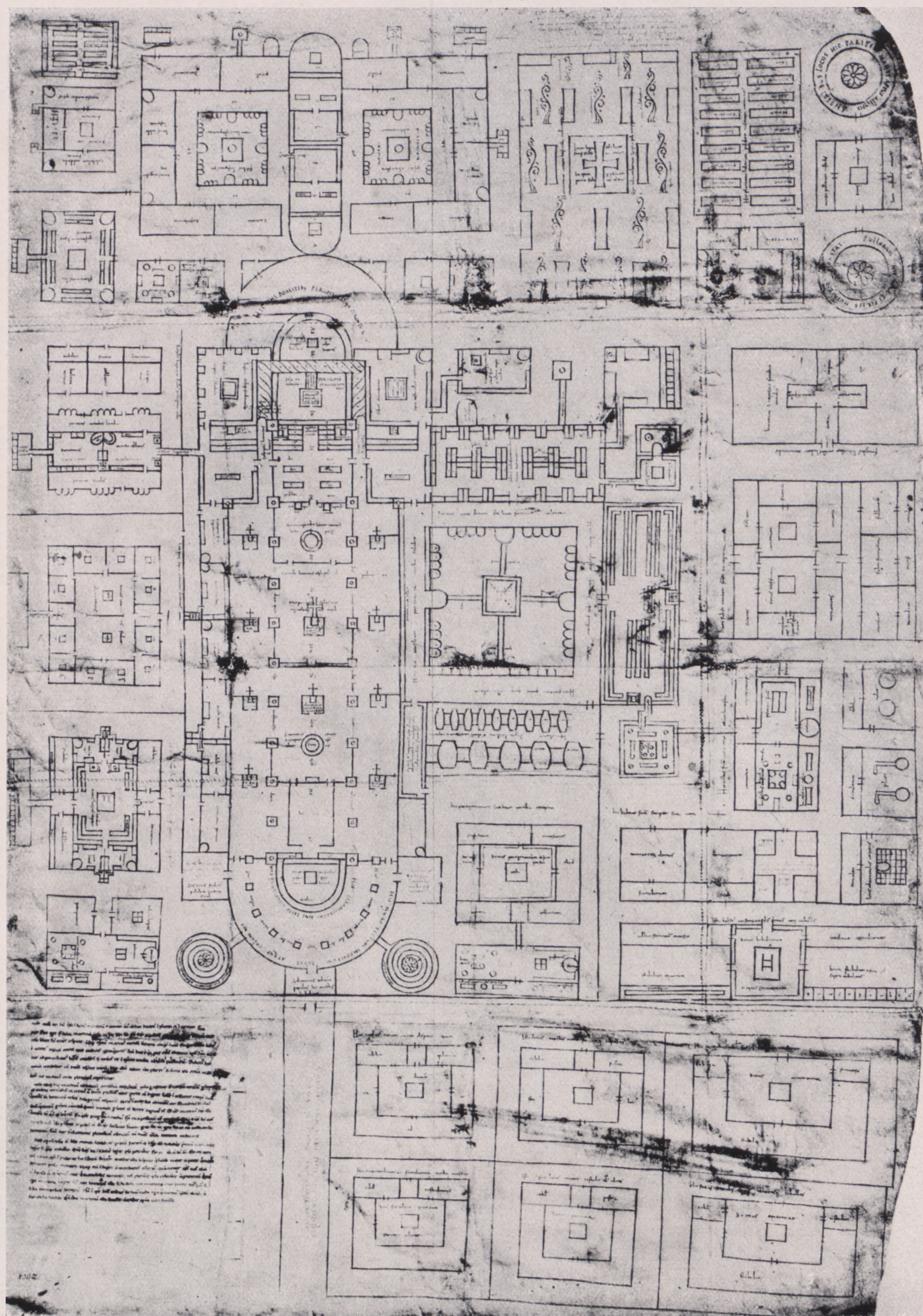
*

Möge unser Buch beitragen, auch jene frühen großen Meister deutscher Kunst ihrem Volke nahezubringen, die, weil wir sie nur mit Behelfsnamen nennen können, den Weg zur Volkstümlichkeit schwerer finden, obwohl sie doch mit ihrem bürgerlichen Namen nur das für die Kunst allerunwichtigste verloren haben.



Hans Sebald Beham: Der Maler im Atelier, Ausschnitt aus dem Holzschnitt des Planetenbildes „Merkur" — Klagred dreier Handwerksmänner, so sich beklagen ihrer Beschwerungen der Weiber und Handwerks, Flugblatt des 16. Jahrhunderts mit einem Gedicht von Hans Sachs. Kupferstich-Kabinett zu Gotha — David und Bathseba, Holzschnitt-Illustration aus dem „Ritter vom Turn", 1493 — Szene aus einem Stücke des Terenz, Vorzeichnung zu einem nicht ausgeführten Holzschnitt. Museum zu Basel. Mit freundlicher Erlaubnis des Verlages R. Piper & Co. in München aus Worringer — Raffael: Studienblatt mit Madonnenskizzen, in der Albertina zu Wien — Albrecht Dürer: Federzeichnung aus dem Dresdner Skizzenbuch, Dresden, Staatsbibliothek, nach Heidrich — Hans Holbein d. J.: Studienblatt aus dem Skizzenbuch des Baseler Museums. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Maria mit dem Kinde, Miniatur des Konrad von Scheyern, 1241. Ausschnitt. München, Staatsbibliothek — Meister E. S.: Die Taufe Christi, oben Zeichnung aus dem Louvre, Paris, unten Kupferstich L 29, beide nach Max Geisberg — Hans Holbein d. J.: Illustration zum „Lob der Narrheit" des Erasmus von Rotterdam, im Museum zu Basel. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Hausbuchmeister: Der Maler an der Staffelei, vielleicht ein Selbstbildnis des Meisters? Ausschnitt aus dem Planetenbilde des Merkur im Hausbuch auf Burg Wolfegg — „Ausmarschierender Troß" und „Zuschauer bei einem Lanzenstechen", Ausschnitte aus Zeichnungen des Hausbuchmeisters, Vorlagen: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin — Albrecht Dürer: Jugendliches Selbstbildnis in der Universitätsbibliothek in Erlangen. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Albrecht Dürer: Ausgang aus einem Steinbruch, Federzeichnung, im Museum Bonnat in Bayonne, um 1495/96. Signatur und Datum oben von fremder Hand. Winkler 106. Vorlage: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin — Mathis Gothardt-Neithardt, genannt Grünewald: Bildnis des Guido Guersi, Präzeptor der Johanniter-Abtei Isenheim, einer der Auftraggeber des „Isenheimer Altares" an Grünewald. Kreidezeichnung, um 1512-15, im Schloßmuseum zu Weimar. 34,1 x 23,5 cm. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Grünewald: Studie zum Sebastian-Bild des Isenheimer Altares, im Kupferstich-Kabinett zu Dresden, um 1512-15. Kreide auf bräunlichem Papier. 23,8 x 18,9 cm. Die anschließenden Oberarme sind in einem Blatte der Sammlung Ehlers in Göttingen erhalten. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Albrecht Dürer: Betende Hände, Studie zu einem Apostel des Heller-Altares, 1508, in der Albertina zu Wien. Pinsel auf blaugrundiertem Papier, weiß erhöht. Winkler 461. Vorlage: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin — Albrecht Altdorfer: Christus am Ölberg, 1509. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Das Dürer-Monogramm rechts unten gefälscht. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin — Derselbe: Das Liebespaar im Kornfeld. 1508. Zeichnung im Museum zu Basel — Albrecht Dürer: Landschaftsausschnitt aus dem Holzschnitt der „Heimsuchung" des „Marienlebens", vor 1506 — Wolf Huber: Tallandschaft, Federzeichnung um 1536, im Berliner Kupferstich-Kabinett — Albrecht Dürer: Ausschnitt aus dem Holzschnitt der „Engel, die die 4 Winde halten" der „Apokalypse", 1498 — Albrecht Altdorfer: Wolke aus dem „Marcus Curtius", Zeichnung im Museum zu Dessau — Wolf Huber: Zeichnung einer Weide, von 1529, im Museum zu Erlangen — Derselbe: Kreuzigungsszene. Zeichnung. — Wolf Huber: Maria und Johannes unter dem Kreuze. Holzschnitt, nach einem Faksimile-Druck der Reichsdruckerei, Berlin — Germanisches Tierornament aus Traunstein. Bronzebeschlag — Hans Baldung Grien: Venus als Siegerin mit dem Apfel des Paris. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Photo der Berliner Museen — Jost Ammann: Der Bär in der Falle. Holzschnitt-Illustration zum „Reineke Fuchs".

BILDTEIL



GRUNDRISS EINER KAROLINGISCHEN KLOSTERANLAGE,

um 820. St. Gallen, Stiftsbibliothek. Vorlage: Architektur-Zeichnungen, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin. Den Kern des als Musteranlage gedachten Planes bildet die Kirche mit dem südlich anstoßenden Kreuzgang (Fenster sind umgeklappt gezeichnet). Die vordere (westliche) Abteilung enthält die Wirtschaftsgebäude: Gesindehaus, Schafstall, Schweinestall, Ziegenstall, Ochsenstall, Pferdestall. Rechts außen schließen sich an: Scheune mit Tenne, Malzdarre, Brauhaus, Böttcherei, Werkstätten für Gerber, Schuster, Sattler, Schwertfeger, Schildmacher, Schmiede, Walker, die Bäckerei und 2 Mühlen. In der hinteren Abteilung Novizenhaus und Krankenhaus mit besonderen Wohnungen für den Novizenmeister und den Arzt, der Begräbnisplatz der Mönche mit einem großen Kreuz in der Mitte, der Garten mit 16 Beeten, der Geflügelhof. In dem dem Wirtschaftshof zunächst liegenden Westflügel der eigentlichen Klausur der Weinkeller und die Vorratskammern. Im Südflügel der Speisesaal, in den Ecken die Küche, das Badehaus und die Latrine. Im stillen Ostflügel das Wohn- und Schlafhaus der Mönche. Auf der dem Kreuzgang entgegengesetzten Seite der Kirche liegt das Haus des Abtes, das Schulhaus, das Gasthaus für vornehme Besucher, das Pilgerhospiz und das Pförtnerhaus (nach Dehio).





Linke Seite oben:

BUCHMALEREI VON TRIER,

Adagruppe. Thronender Christus. 783. Aus dem Evangeliar des Godescalc, geschrieben für Karl den Großen und seine Gemahlin Hildegard. Paris, National-Bibliothek.

Linke Seite unten:

ZIERBUCHSTABE UM 800,

aus dem Buche der Naturgeschichte des Heiligen Isodoros Hispalensis († 636), Schule von Corbie. Brüssel, Kgl. Bibliothek. Das R wird aus Fisch und Vogel gebildet.

Rechte Seite:

FRANKO-SÄCHSISCHE BUCHMALEREI.

Titel-Initiale aus einer Handschrift von Augustinus „Pentateuch-Kommentar“. IX. Jahrhundert. Paris, National-Bibliothek. Die Worte lauten: „In dei nomine incipiunt quaestiones genesis beati augustini ineptaticum ...“

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

NOMINE

TIONES

BEATI AUGUSTI

Genesim & exodo & leuitico & numeri Libri VII

NI INEPTATICUM





Linke Seite:

ZWEI ILLUSTRATIONEN AUS DEM UTRECHT-PSALTER,
um 810—820. Oben: Psalm 25, Gottes Hand richtet das Volk auf. Unten: Psalm 24, Gott überreicht David seinen Segen. Utrecht, Universitäts-Bibliothek.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite oben:

REIMSER BUCHMALEREI.
Der Evangelist Matthäus. IX. Jahrhundert. Aus dem Evangelienbuch des Bischofs Ebo von Reims. Epernay, Stadtbibliothek.

Rechte Seite unten:

SCHRIFTPROBE UM 800,
aus dem Buche der Naturgeschichte des Heiligen Isodoros Hispalensis († 636). Schule von Corbie. Brüssel, Kgl. Bibliothek. Die Worte lauten: „de figuris verborum et sententiarum“.



De figuris uerborum et sententiarum



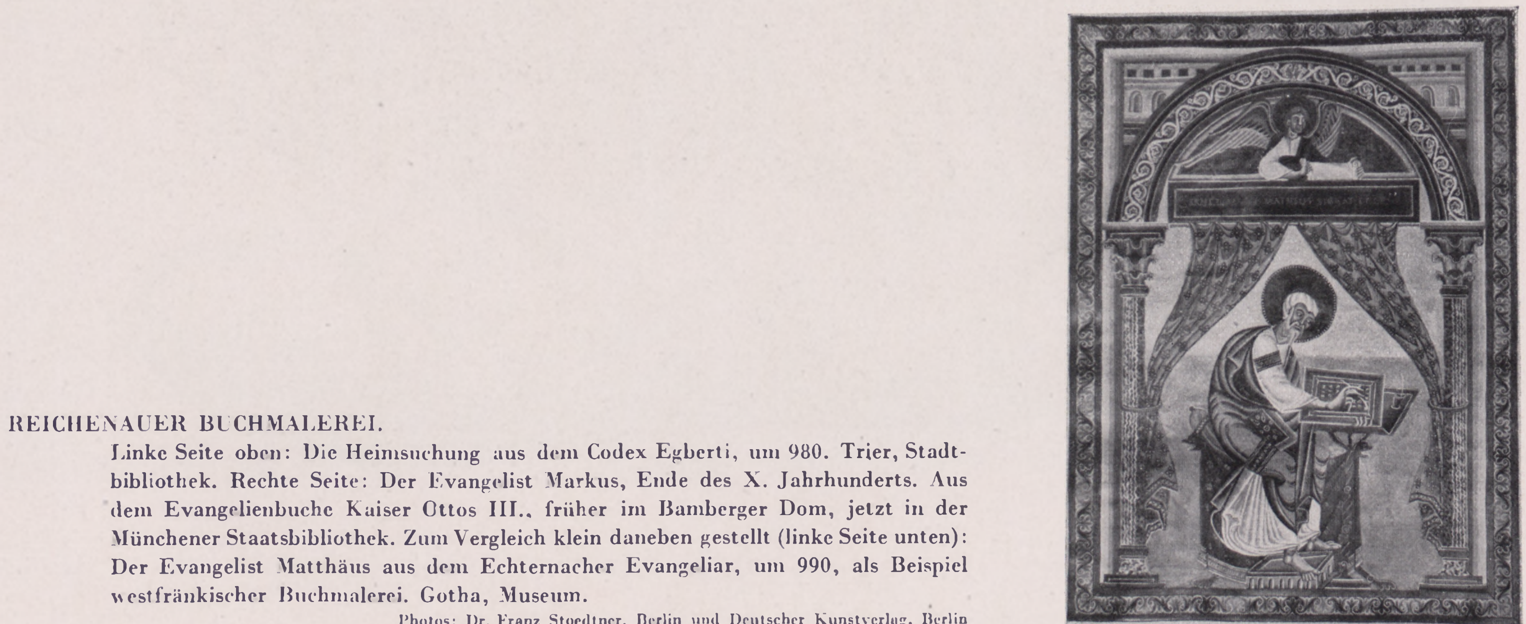
ST. GALLENER BUCHMALEREI.

Samuel salbt David (linke Seite) und Belagerung und Sturm auf eine Stadt (rechte Seite). IX. Jahrhundert. Aus dem Psalterium aureum der Stiftsbibliothek St. Gallen.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin







REICHENAUER BUCHMALEREI.

Linke Seite oben: Die Heimsuchung aus dem Codex Egberti, um 980. Trier, Stadtbibliothek. Rechte Seite: Der Evangelist Markus, Ende des X. Jahrhunderts. Aus dem Evangelienbuche Kaiser Ottos III., früher im Bamberger Dom, jetzt in der Münchener Staatsbibliothek. Zum Vergleich klein daneben gestellt (linke Seite unten): Der Evangelist Matthäus aus dem Echternacher Evangeliar, um 990, als Beispiel westfränkischer Buchmalerei. Gotha, Museum.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin und Deutscher Kunstverlag, Berlin


MARC
IONAS
MICH





REICHENAUER BUCHMALEREI.
Die Anbetung der 3 Könige, um 1010—1020. Zwei Seiten aus dem Perikopenbuche Kaiser Heinrichs II. in München, Staatsbibliothek, der wir für die Vorlage danken.

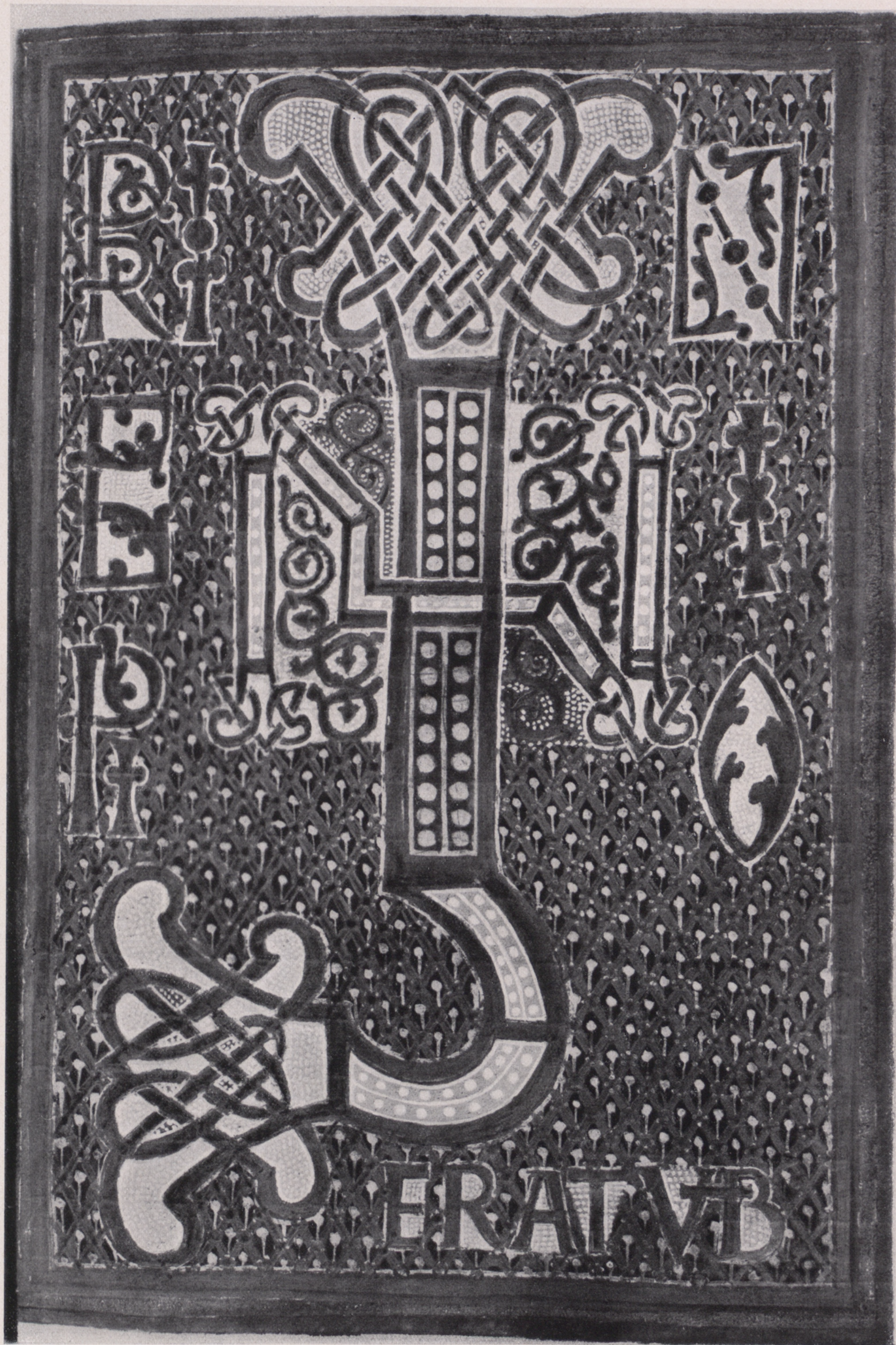




HILDESHEIMER BUCHMALEREI.

Drei Darstellungen aus dem Evangelienbuch des Heiligen Bernward, um 1000. 1. (Linke Seite links): Der Evangelist Markus in seiner Schreibstube. 2. (Linke Seite rechts): Berufung des Matthäus, und Jesus, der bei den Zöllnern ißt. 3. (Rechte Seite): Beginn des Johannes-Evangeliums: in principio erat verbum.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin


ERATVB



Linke Seite:

REGENSBURGER BUCHMALEREI.

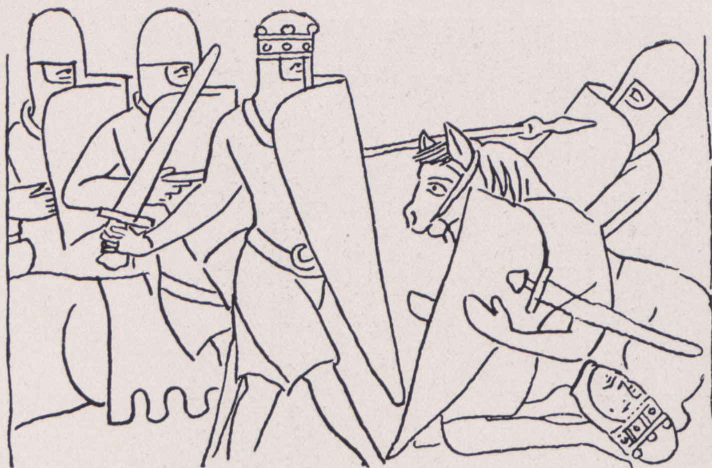
Die Krönung Kaiser Heinrichs II. durch Christus. Anfang XI. Jahrhunderts. Aus dem Sakramentar für Heinrich II., München, Staatsbibliothek.

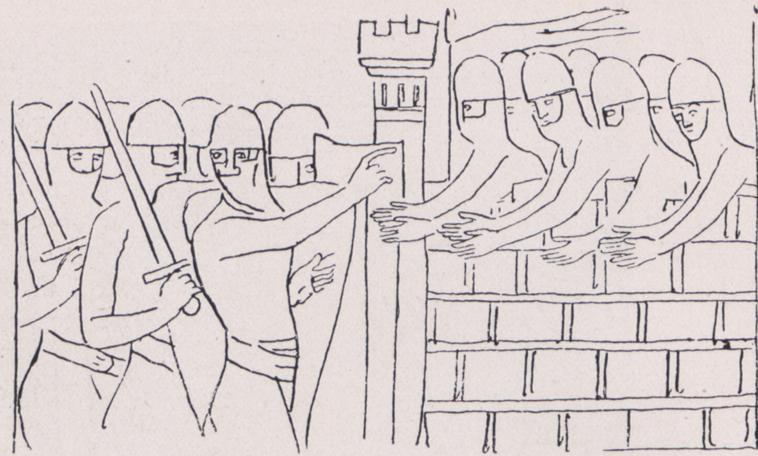
Rechte Seite:

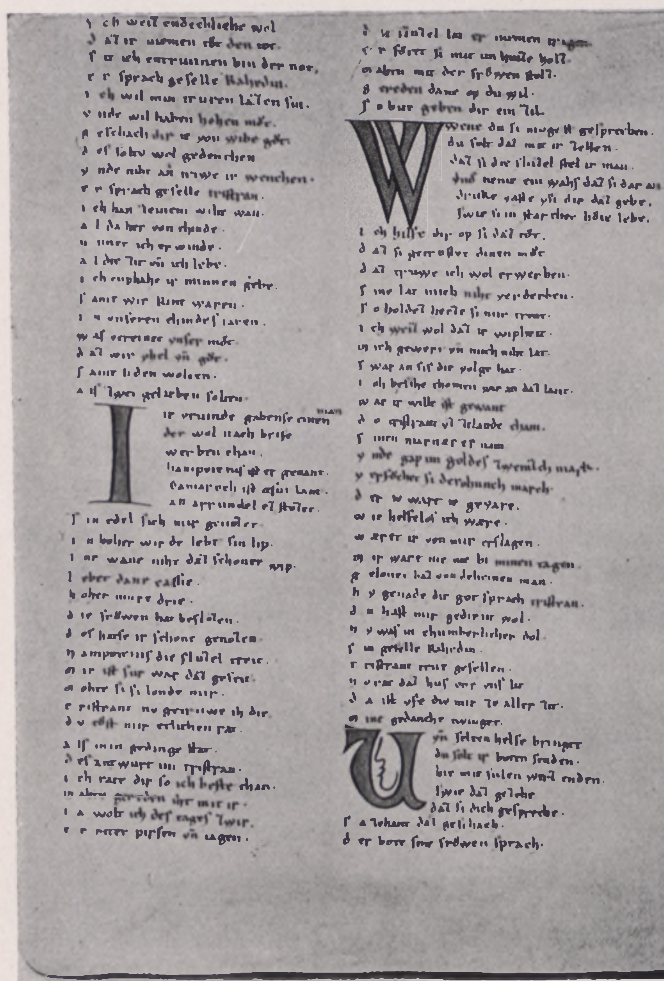
SALZBURGER BUCHMALEREI.

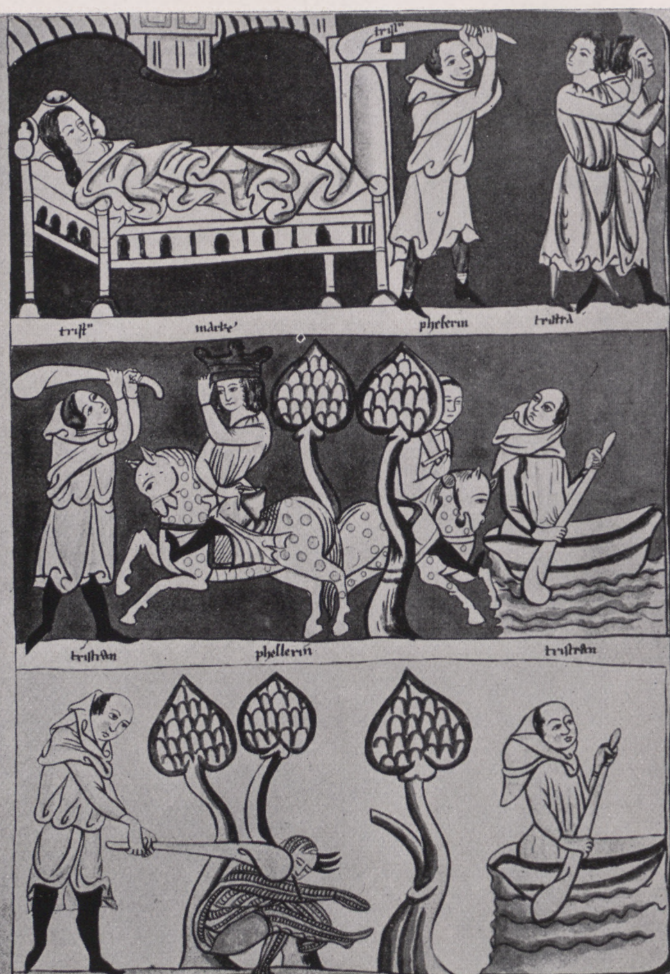
Oben: Die Gefangennahme Christi, um 1000. Aus einem Evangeliar in St. Peter. Unten: Daniel in der Löwengrube, um 1140. Aus einer vom Abte Walter von Michelbeuren geschenkten Bibel in der Stiftsbibliothek.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin









Linke Seite oben:

ZWEI ZEICHNUNGEN

aus der Handschrift des „Rolandsliedes“ vom Pfaffen Konrad in der Heidelberger Bibliothek. Ende XII. Jahrhunderts. Links: Paligan wird von Karl getötet, rechts: Der Sturm auf Korderes (nach Wilhelm Grimm: Ruolandes Liet).

Linke Seite unten:

AUS DER TRISTAN-HANDSCHRIFT

des Gottfried von Straßburg, Mitte XIII. JAHRHUNDERTS. München, Staatsbibliothek. Tristan und Marke.

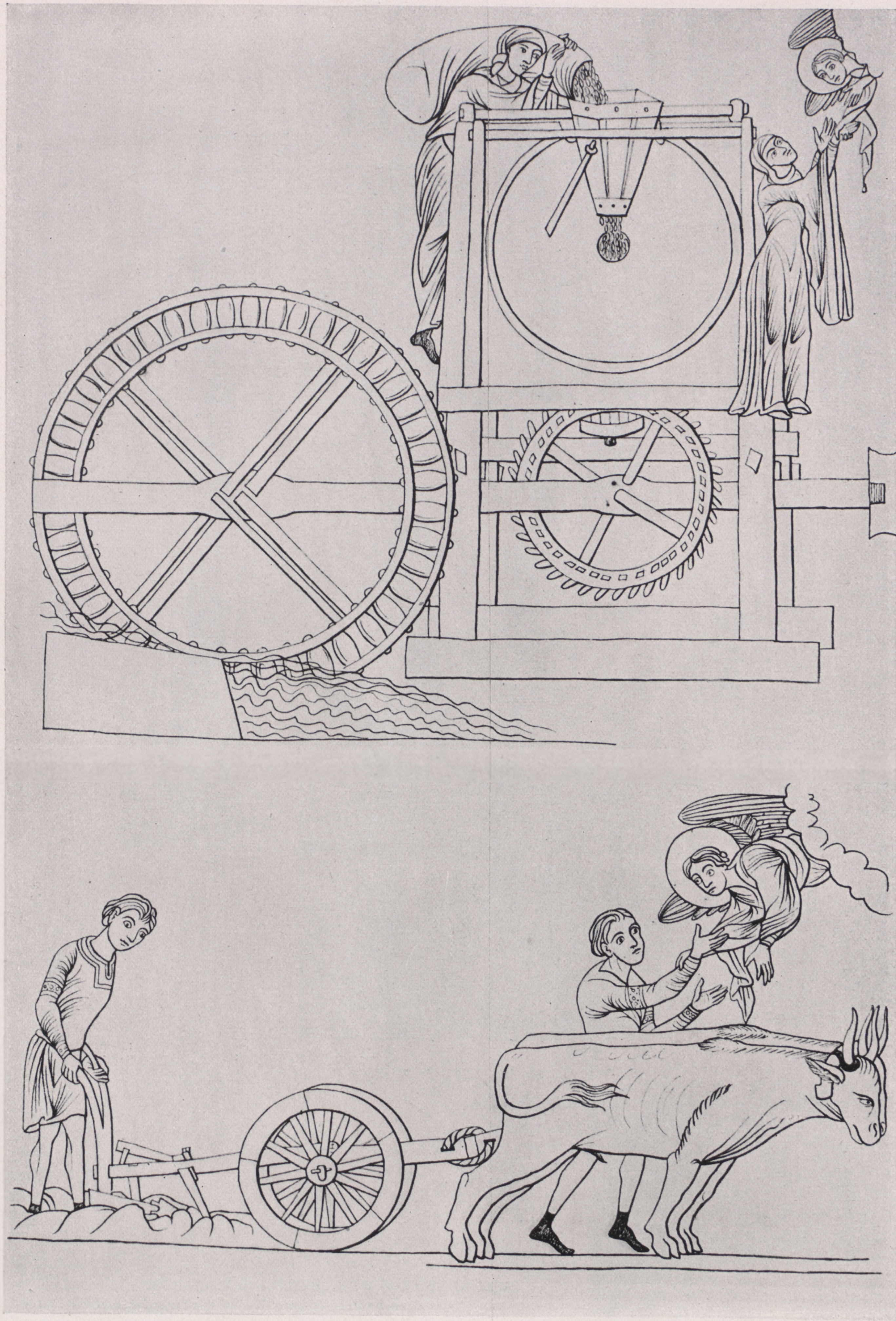
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:

AUS DEM „HORTUS DELICIARUM“

der Herrad von Landsberg um 1180: Frauen in der Mühle und Männer bei der Feldarbeit. Nach der Durchzeichnung von Straub.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

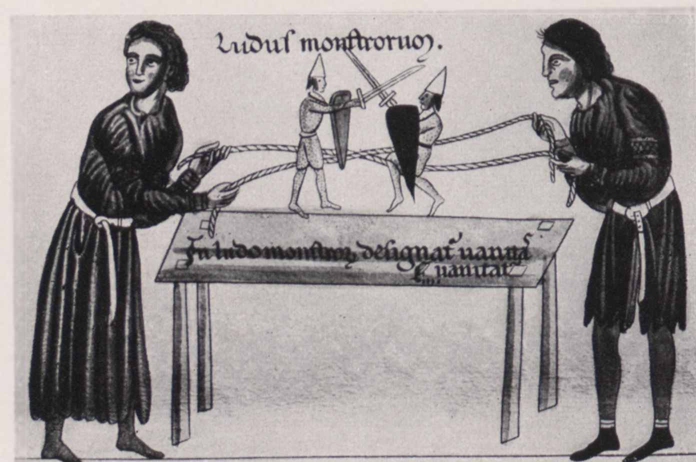


7*









ZWEI BLATT AUS DEM „HORTUS DELICIARUM“
der Herrad von Landsberg: Kampf der Tugenden und der Laster und „ludus monstrorum“, das Spiel mit Marionetten, bei dem die Eitelkeit alles Irdischen zu Tage tritt. Nach den Durchzeichnungen von Straub und Engelhardt.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





SÜDBAYERISCHER ZEICHNER

um 1200: Die Betlehemitischen Mütter, aus „Driu liet von der maget“ des Priesters Wernher. Darunter die mittlere Gestalt einzeln herausgelöst.



Linke Seite:

MÄRCHENWALD

aus den „Carmina Burana Benedictoburana", Benediktbeuern, um 1225. München, Staatsbibliothek.

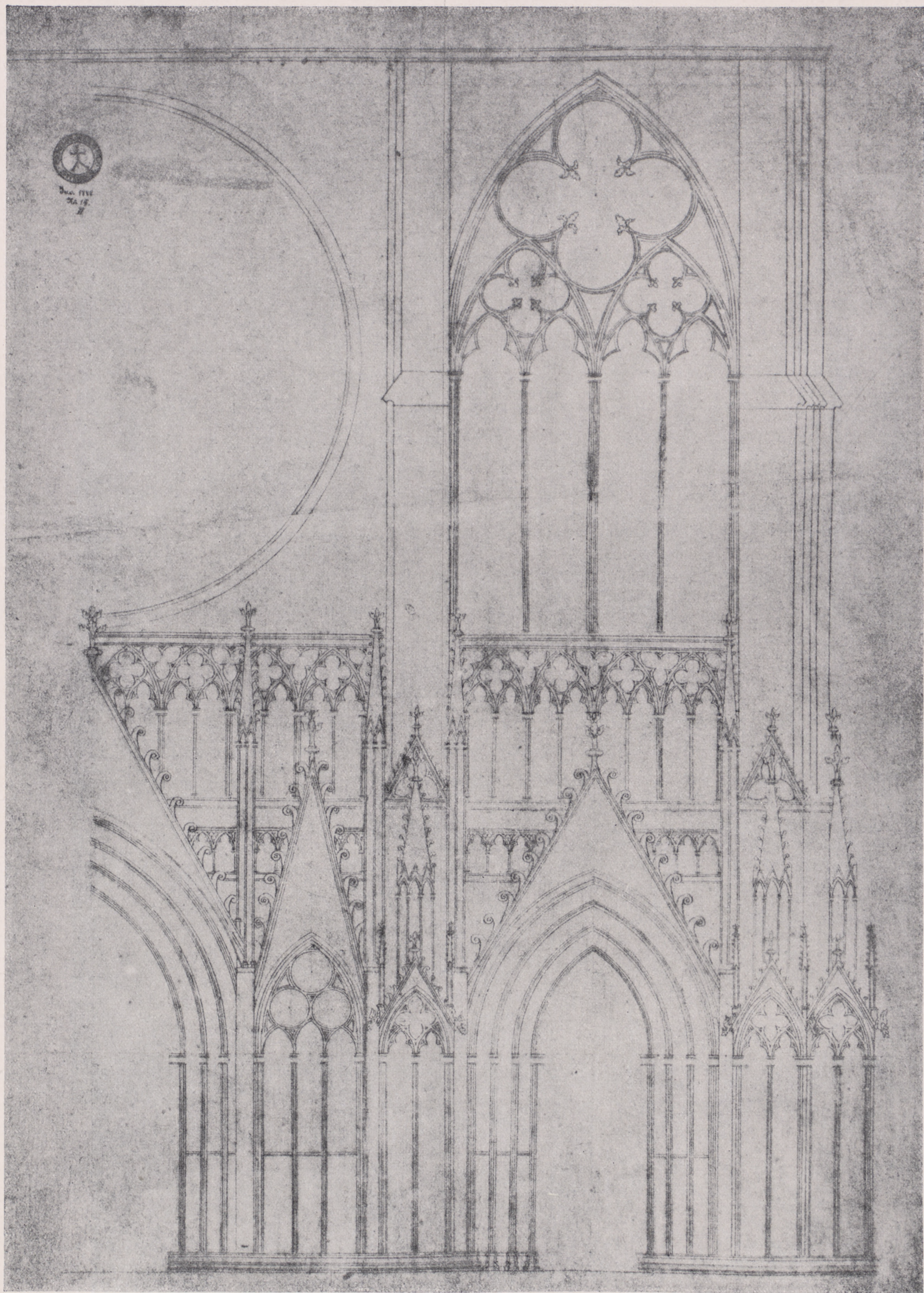
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:

RISS ZUR FASSADE DES STRASSBURGER MÜNSTERS,

der sogenannte „Riss A. 1", um 1260—1275, vom „zweiten Meister des Langhauses". 86×61 6 cm. Straßburg, Werkhaus „Unserer lieben Frau".

Vorlage: „Architektur-Zeichnungen" des Verlages Ernst Wasmuth, Berlin




· Reductio · H · Jmpatoris Pysis ·





Linke Seite:
AUS DER CHRONIK DER ROMFAHRT
Kaiser Heinrichs VII (Codex Balduinensis 1313). Unten: Der Kaiser kämpft siegreich gegen die Florentiner. Oben: Der tote Kaiser wird nach der Stadt Pisa überführt. Koblenz, Staatsarchiv.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:
AUS DER WEINGARTNER LIEDERHANDSCHRIFT,
um 1280. Der Minnesänger Neidhardt von Reuenthal. Stuttgart, Landesbibliothek.


Keiser Heinrich.



ZWEI BILDER AUS DER MANESSISCHEN HANDSCHRIFT
der Minnesinger, in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek. Links: Kaiser Heinrich VI. und rechts: König Konradin auf der Falkenjagd.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin


Der schenke vō Limpurg
xxvi



ZWEI BILDER AUS DER MANESSISCHEN HANDSCHRIFT

der Minnesinger, in der Heidelberger Universitäts-Bibliothek: Der Schenke von Limburg (links) und Wachsmut von Künzingen (rechts).

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





Linke Seite oben:

INITIALE A MIT JUDITH UND HOLOFERNES

aus einer Deutsch-Böhmischen Bibel der Stadtbibliothek Nürnberg. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Linke Seite unten:

DAS ST. GALLENER HEILIGENLEBEN

von Kunrad Sailer, 1457. Links: Überfall auf das Kloster, rechts: Die Marter der heiligen Wiboroda. St. Gallen, Stiftskirche. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite oben:

SEITE AUS EINER „BIBLIA PAUPERUM“,

„Armenbibel“, um 1420.

Rechte Seite unten:

EINE DER UNVOLLENDETEN MINIATUREN

im „Wilhelm von Oranse“. 1334. Kassel, Bibliothek.

Linke Seite:

ULRICH, BÜRGER AUS RICHENTAL:

aus der Chronik des Konstanzer Konzils 1414—1418. Belehnung des Burggrafen Friedrich von Hohenzollern mit der Mark Brandenburg durch Kaiser Sigismund, 1415.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:

UNBEKANNTER MEISTER UM 1400:

Christus vor Herodes, einer der ältesten erhaltenen Holzschnitte. London, British Museum.

Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin









Linke Seite:
UNBEKANNTER MEISTER (um 1492).
Zwei Holzschnitte aus „Der Doten Dantz“, in Heidelberg bei H. Knoblochtzer um 1492 gedruckt. Oben: Der Tod und die Jungfrau, unten: Der Tod und der Dieb. Vorlage: „Wasmuths Kunsthefte“

Rechte Seite:
UNBEKANNTER MEISTER (um 1410).
Die heilige Familie. Kolorierter Holzschnitt. Der Mantel Marias graublau, sein Futter und der Nimbus der Maria leuchtend rot. Der Hintergrund tiefschwarz.

Das erst büch Das·vij.blatt
Die·xij.fabel Von zweyen meüsen



Vil besser ist i armüt sicher lebē: wan in reichtūg durch forcht vn̄ sorgfeltigkeit v̈schmortē: als durch dise kurtze fabel Esopi würt bewęyset. Ein haußmaus gieg über feld / vn̄ ward vō einer feldmauß gebeten bey ir ze herberbē· Vō d̄ sy ward wol vn̄ schon in ir kleines heüßlin enpfangen vn̄ mit eicheln vn̄ gersten gespeiset· Als sy aber von dānen schiede vnd iren weg volbracht wider heim in ir hauß kerend: bat sy die feldmauß mit ir zegan vn̄ dz mal auch mit ir zenemē: daz beschach / vn̄ giengen mit einand̄ in ein schön herlich hauß / in einen keller darin aller hand speyß behalten was: die zeyget die maus d̄ maus vn̄ sprach· Freünd nun brauch diser gütē speiß nach deinē willē: der hab ich täglich überflüssig· Als sy aber mangerley speiß genossen hetten do kam d̄ keller eylend geloffen vn̄ rumpelt an d̄ tür die meüß erschrackent vn̄ wurden flieben: die haußmauß in ir erkantes loch: aber der feldmauß warend die löcher vnerkant vn̄ wiste nit zefliehen: wan allayn die wend auff vn̄ ab ze laffen / vn̄ hette sich irs lebēs verwegē· Do aber d̄ schaffner auß dē keller kā vn̄ die tür beschlossē het· sprach die haußmaus zü d̄

Abb. 17. Die Fabel von zwei Mäusen. Aus dem Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm. Joh. Zainer, 1475

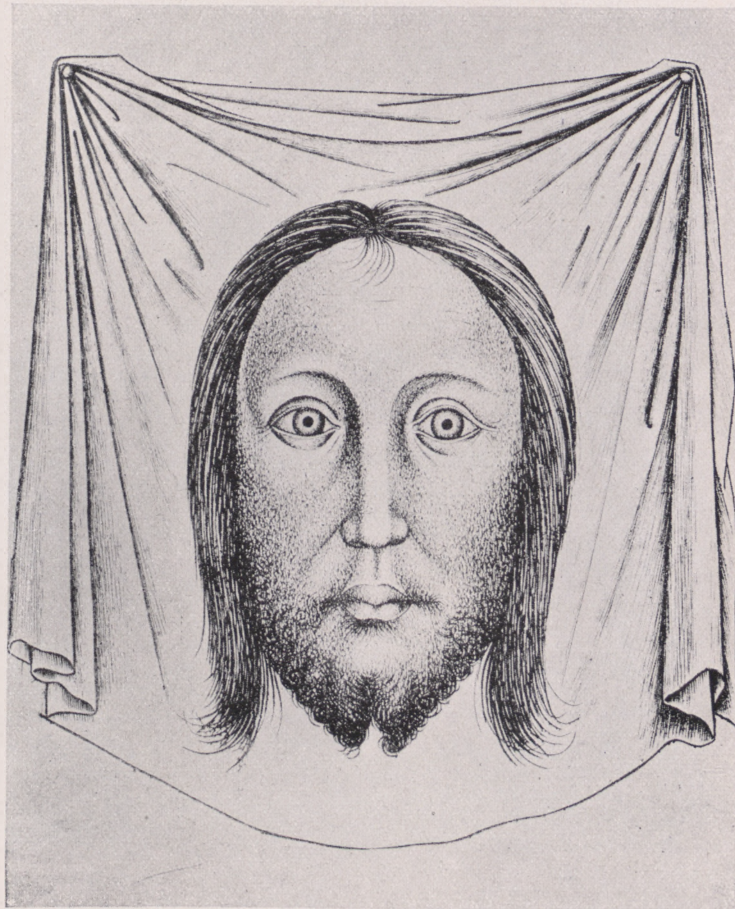
Linke Seite:
ULMER BLOCKBUCH VON 1475.
Eine Seite aus dem „Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi“ (bei Johannes Zainer erschienen), darstellend die Fabel von den 2 Mäusen. Bild und Text sind aus einem Holzstock geschnitten.
Vorlage: R. Piper & Co., München

Rechte Seite:
UNBEKANNTER MEISTER (gegen 1470).
Die Geburt Christi. Schrotblatt.
Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft“, Berlin









Linke Seite:
UNBEKANNTER MEISTER (um 1460 — 1470).
Der heilige Christophorus zu Pferde. Schrotblatt.

Rechte Seite links:
UNBEKANNTER MEISTER
vom 1. Drittel des XV. Jahrhunderts. Die heilige Veronika mit dem Schweißtuch. Holzschnitt.

Rechte Seite rechts:
DER MEISTER DER SPIELKARTEN
(tätig um 1440). Das Schweißtuch der heiligen Veronika. Kupferstich. Vorlage: Max Geisberg: „Die Anfänge des Kupferstiches"





Linke Seite:
DER MEISTER DER SPIELKARTEN
(tätig um 1440). Die Marter der heiligen Katharina. Kupferstich.
Vorlage: Max Geisberg: „Die Anfänge des Kupferstiches“

Rechte Seite:
ISRAEL VON MECKENEM
(gestorben 1503). Der Jüngling bei der Kartenlegerin. Kupferstich.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin








Linke Seite:
DER MEISTER DER SPIELKARTEN
(tätig um 1440). 4 Blatt eines Kartenspiels, Kupferstiche. Raubtierdame, Raubtierkönig, Blumendrei und Vogeldrei (Reiher).
Vorlagen: Max Geisberg: „Die Anfänge des Kupferstiches" und Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:
DER MEISTER DER NÜRNBERGER PASSION
(tätig um 1450). St. Georg zu Pferde. Kupferstich.
Vorlage: Max Geisberg: „Die Anfänge des Kupferstiches"



MEISTER E. S. (vor 1425— c. 1467).
Links: Weibliche Halbfigur mit einem Ringe. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Rechts: Die Sibylle und der Kaiser Augustus. Kupferstich. L. 192. Vorlage: Max Geisberg: „Der Meister E. S.“











Linke Seite oben:
MEISTER E. S. (vor 1425 — c. 1467).
Maria mit der Magd, die das Kind badet. Kupferstich. L. 77.

Linke Seite unten:
MEISTER E. S.
Madonna mit dem Vogel. Kupferstich, mit weißer Farbe auf schwarzes Papier gedruckt. L. 90.

Rechte Seite links:
MEISTER E. S.
Johannes auf Patmos. Kupferstich. 20,7×14,1 cm. L. 152. Vorlagen: Max Geisberg: „Der Meister E. S."

Rechte Seite rechts:
MARTIN SCHONGAUER (um 1430 — 1491).
Johannes auf Patmos. Kupferstich. B. 55.





MARTIN SCHONGAUER (um 1430—1491).
Oben: Die Schweinefamilie. Kupferstich. B. 95. Unten: Der Müller mit zwei Eseln. Kupferstich. B. 89.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





MARTIN SCHONGAUER (um 1430—1491).
Kopf eines Verkündigungsengels. Handzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 140 × 99 cm. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Unten: Zwei raufende Goldschmiede-Lehrlinge. Kupferstich. B. 91.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



MARTIN SCHONGAUER (um 1430 — 1491).
Linke Seite: Eine „törichte Jungfrau". Kupferstich. B. 87. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin
Rechte Seite: Die Versuchung des heiligen Antonius. Kupferstich. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.


M+S



MARTIN SCHONGAUER (um 1430—1491).
Die Madonna mit dem Nelkentopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 22,7×15,9 cm.
Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.

Seite 133:
DER HAUSBUCHMEISTER
Mercurius, eines der Planetenbilder des „Hausbuchs". „Mein Kint sich zu Hubschheit keren . . ., Sie sind wol gelert und gut schreiber, Goltsmid, maler und pildsneider, Orgeln machen und orglocken fein, Zu manicher hannt sie listig sein." Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin







Seiten 134/135, 138/139, 142/143:

DER HAUSBUCHMEISTER

Drei Doppelblatt mit Freuden und Leiden ritterlichen und bäuerlichen Lebens auf dem Lande. Aus dem „Hausbuch".

Vorlagen: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin



Oben:

DER HAUSBUCHMEISTER

(tätig um 1470 — 1490). Der Tod und der Jüngling. Kupferstich. L. 58. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Seite 133:

DER HAUSBUCHMEISTER

Mercurius, eines der Planetenbilder des „Hausbuchs". „Mein Kint sich zu Hubschheit keren . . ., Sie sind wol gelert und gut schreiber, Goltsmid, maler und pildsneider, Orgeln machen und orglocken fein, Zu manicher hannt sie listig sein". Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin



MARTIN SCHONGAUER (um 1430—1491). (Siehe Seite 132)
Die Madonna mit dem Nelkentopf. Handzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 22,7×15,9 cm. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.

DER HAUSBUCHMEISTER (tätig um 1470—1490).
Sitzendes Liebespaar. Kupferstich. L. 75. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



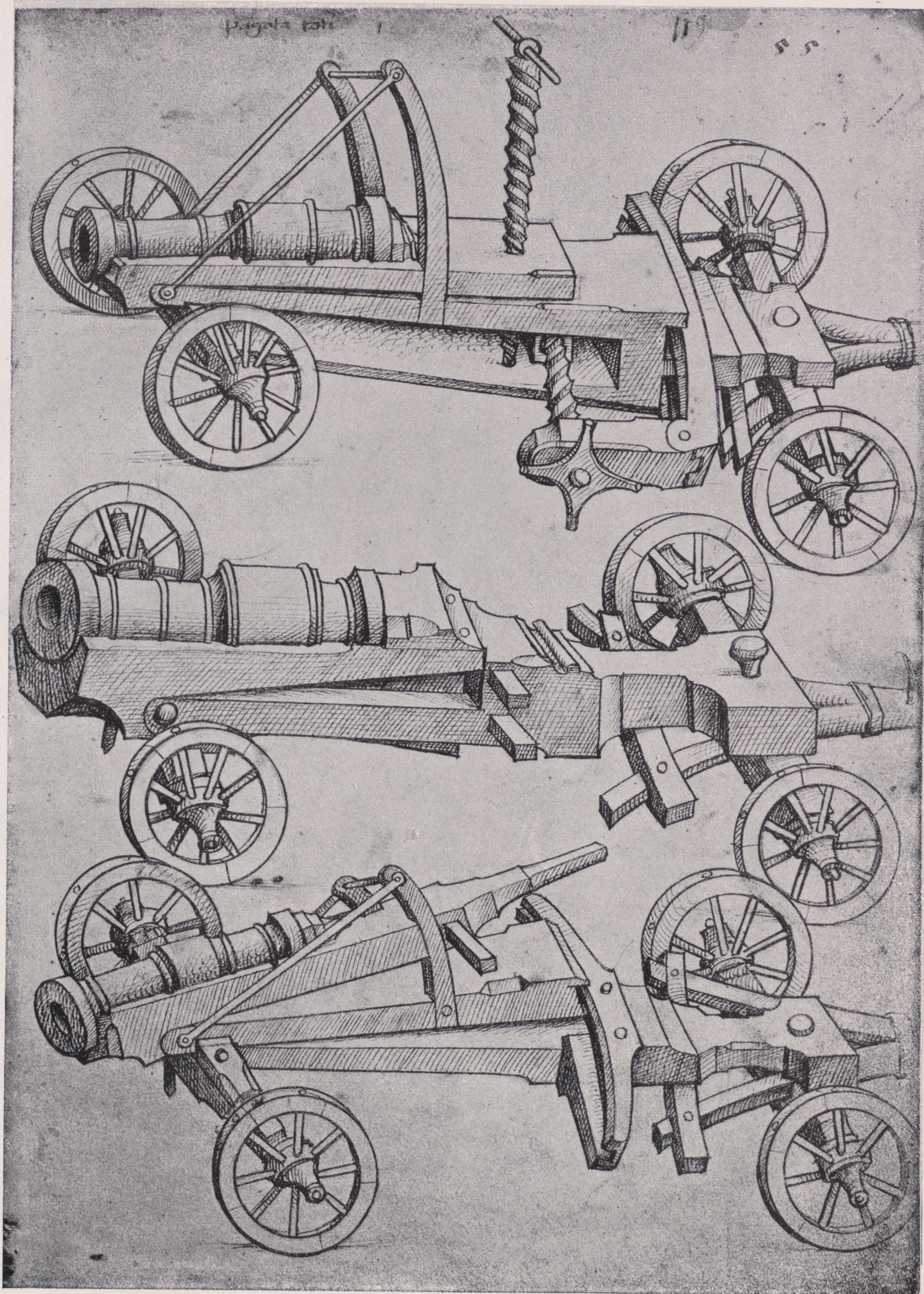




DER HAUSBUCHMEISTER

(tätig um 1470—1490). Linke Seite oben: Stehendes Liebespaar. Handzeichnung. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Unten: Eine fröhliche Hatz, aus dem „Hausbuch". Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin
Rechte Seite: Feldgeschütze um 1475—1480, aus dem „Hausbuch". Vorlage: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft", Berlin




119







Linke Seite:
VEIT STOSS
(um 1445 — 1533). Muttergottes mit dem Apfel einer der zehn Kupferstiche des großen Plastikers. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin.

Rechte Seite:
OBERDEUTSCHER MEISTER
des 15. Jahrhunderts. Die Kreuzigung. Handzeichnung. Frankfurt a. M., Städel.



10


Hanns
Holbain







HANS HOLBEIN D. Ä. (um 1465—1524).

Fünf Bildnisse aus dem Kupferstich-Kabinett, Berlin. Silberstift. Linke Seite: 1. (oben) Des Künstlers Söhne Ambrosius und Hans, 1511. Dieser, rechts, ist 14 Jahre alt; sein Ruhm überstrahlte Vater und Bruder. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. 2. (unten links) Älterer Mann mit Pelzmütze. 3. (unten rechts) Junges Mädchen. Rechte Seite: 4. Der Mönch Leonhard Wagner.

Photos 2—4: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





ALBRECHT DÜRER (1471—1528).
Oben: Baumgruppe mit Weg im Gebirge. 1495. Braunschweig, Sammlung Blasius. 14,1 × 14.8 cm. Winkler 103.
Unten: Wassermühle im Gebirge. 1495. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 13,4 × 13,1 cm. Winkler 104. Die Monogramme sind auf beiden Blättern spätere Zutat.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin
Rechte Seite: Die Eröffnung des 6. Siegels. Holzschnitt aus der „Offenbarung Johannis“. 1498. 39,4 × 28,3 cm. B. 65.







ALBRECHT DÜRER (1471 – 1528).

Linke Seite: Die Heimsuchung. Holzschnitt aus dem „Marienleben", vor 1506. 30×21,1 cm. B. 84. Rechte Seite: Die Akelei, um 1503 – 1505. Das Datum 1526 spätere Zutat. Wien, Albetrina. 36,3×29,2 cm. Winkler 354.



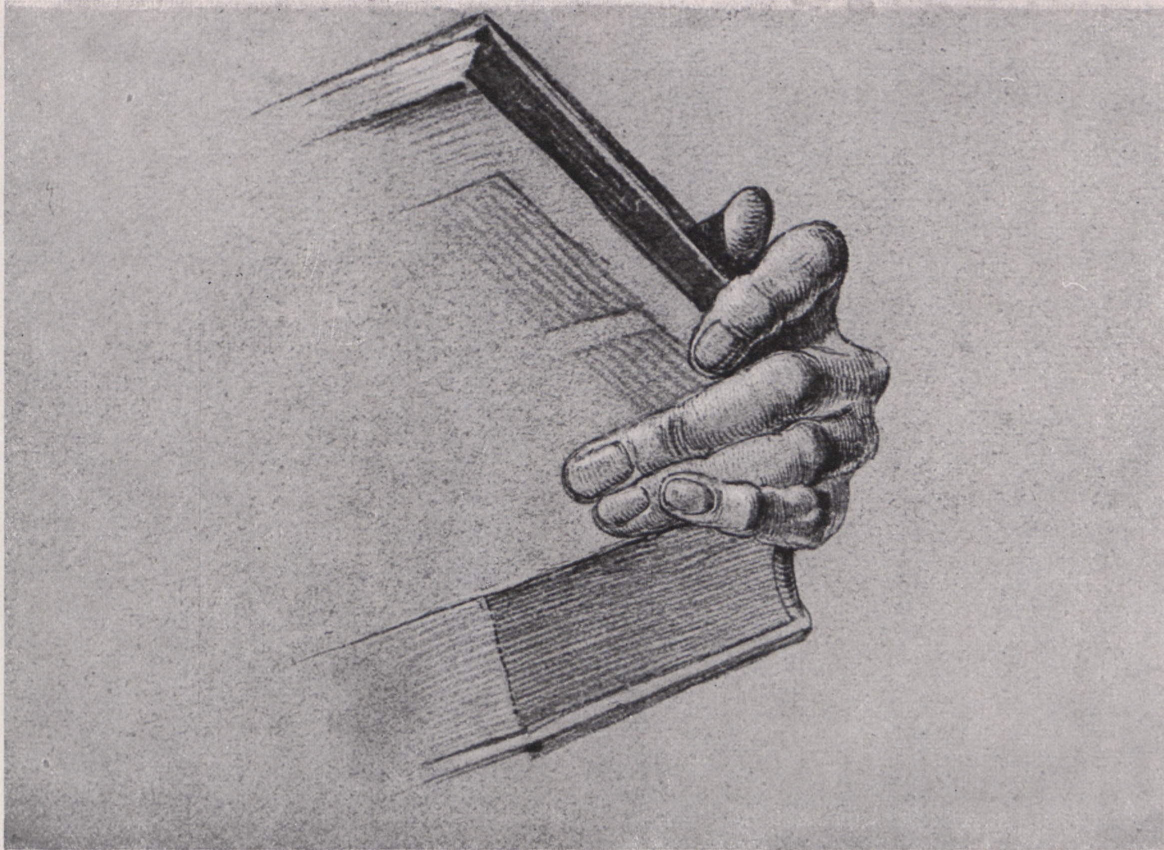




ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Oben: König Tod zu Pferde. 1505. London, British Museum. 21 × 26,6 cm. Das Monogramm, das Datum und die Inschrift („Denke an mich") von Dürers Hand. Winkler 377. Unten links: Kopf eines leidenden Mannes. 1503. Monogramm und Datum echt. London, British Museum. 31 × 21,1 cm. Winkler 271. Unten rechts: Kopf des toten Christus. 1503. Monogramm und Datum echt. London, British Museum. 36 × 21 cm. Winkler 272.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

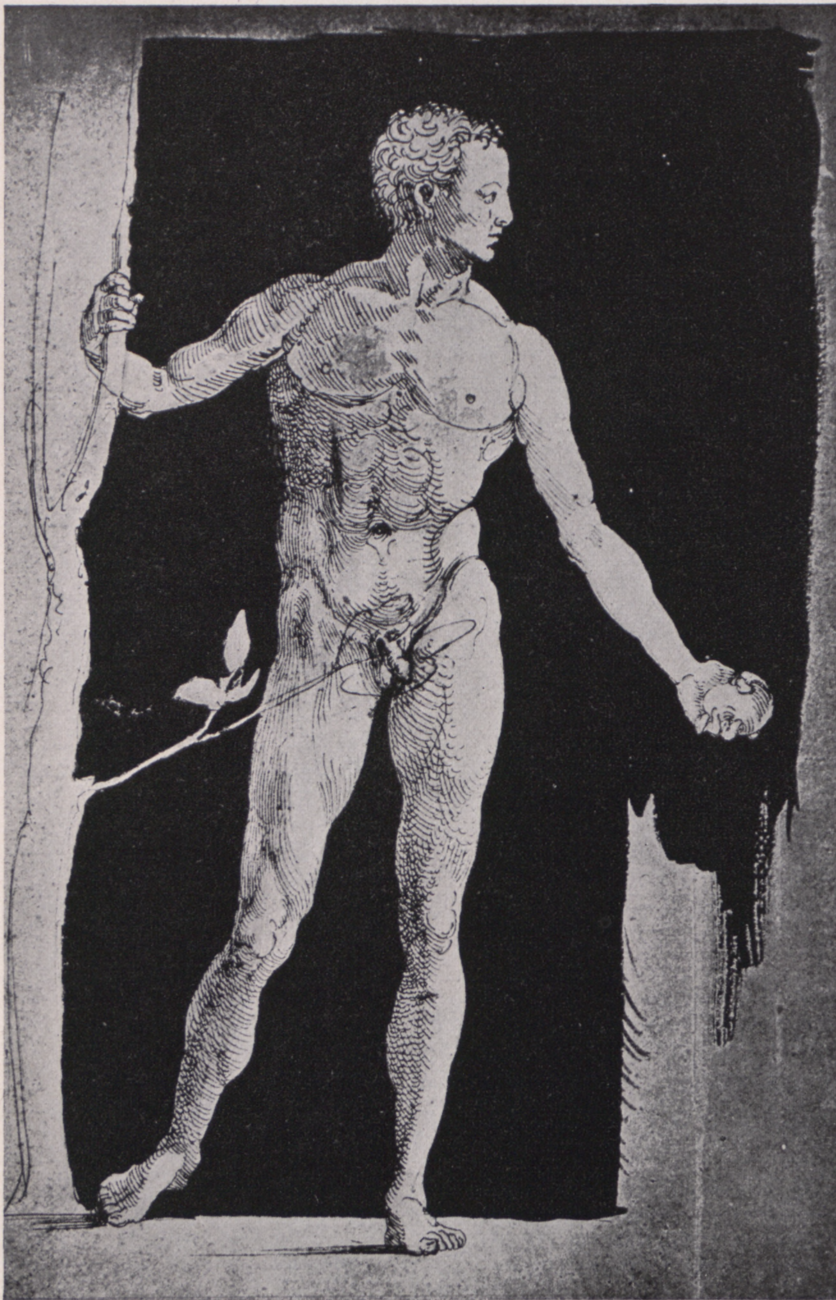




ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Oben: Hand mit Buch. 1506. Wien, Albertina. Studie aus Venedig, auf blauem Papier, zu dem Bilde des 12jährigen Jesus im Tempel. 19×25,1 cm. Winkler 406. Unten: Füße eines Apostels, Studie zum „Heller-Altar". 1508. Paris, Gräfin Béhague. 17,7×21,7 cm. Das Monogramm spätere Zutat. Winkler 464.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin







ALBRECHT DÜRER (1471 — 1528).

Oben: Adam, um 1506. Wien, Albertina. 25,5×16,7 cm. Proportionsstudie aus der venezianischen Zeit, auf beiden Seiten bezeichnet. An den Rändern leicht beschnitten. Winkler 421/422. Unten: Adam und Eva. Kupferstich. 1504. 25,2×19,4 cm. B. 1.

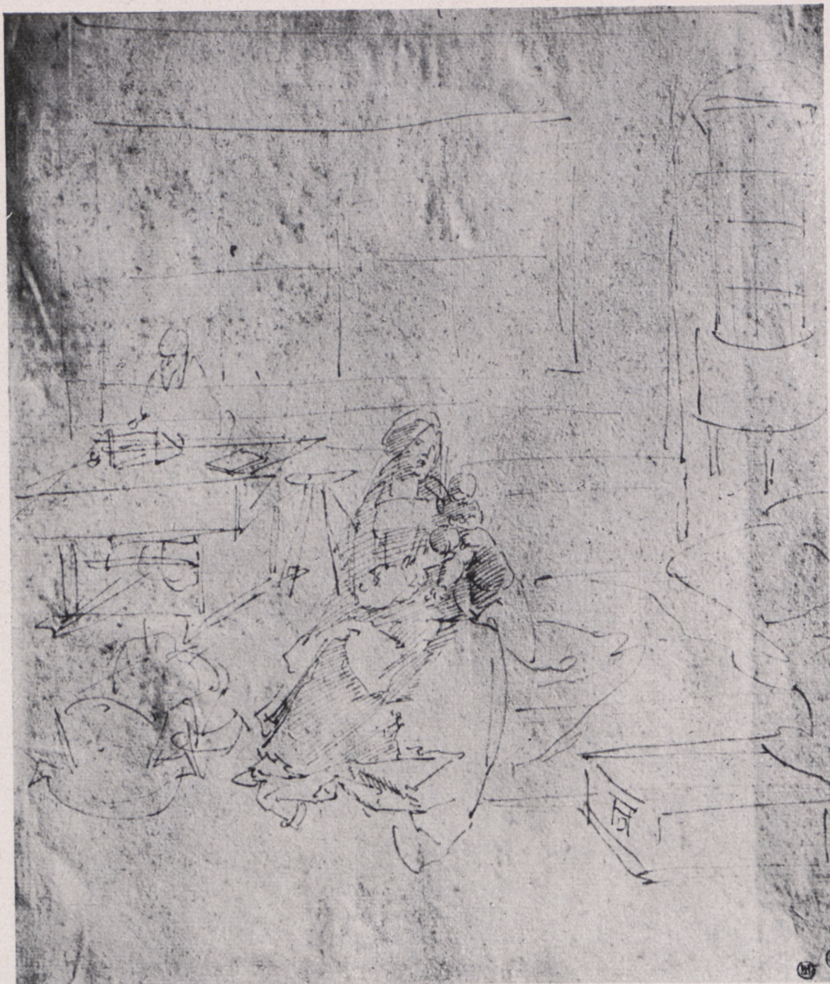


ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Entwurf zum „Allerheiligenbild". 1508. Chantilly, Musée Condé. 39,1×26,3 cm. Das Datum von Dürers Hand, nicht aber das Monogramm. Das Gemälde, von 1511, befindet sich in Wien, der Rahmen im Germanischen Museum zu Nürnberg. Winkler 445.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin









ALBRECHT DÜRER (1471 — 1528).

Oben links: Roswitha vor Kaiser Otto, um 1500 - 1502. Bayonne, Musée Bonnat. 32 × 21 cm. Winkler 249.

Photo: „Deutscher Verein für Kunstwissenschaft". Berlin

Oben rechts: Heilige Familie im Zimmer, um 1511. Braunschweig, Sammlung Blasius. 25,4×21,6 cm. Das Monogramm spätere Zutat.

Unten links: Quelle im Walde mit den Heiligen Paulus und Antonius, um 1500. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 18,6 × 18,6 cm. Das Monogramm von späterer Hand. Winkler 354.

Unten rechts: Ruhe auf der Flucht. 1511. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 27,7 × 20,7 cm. Datum und Monogramm von Dürers Hand.

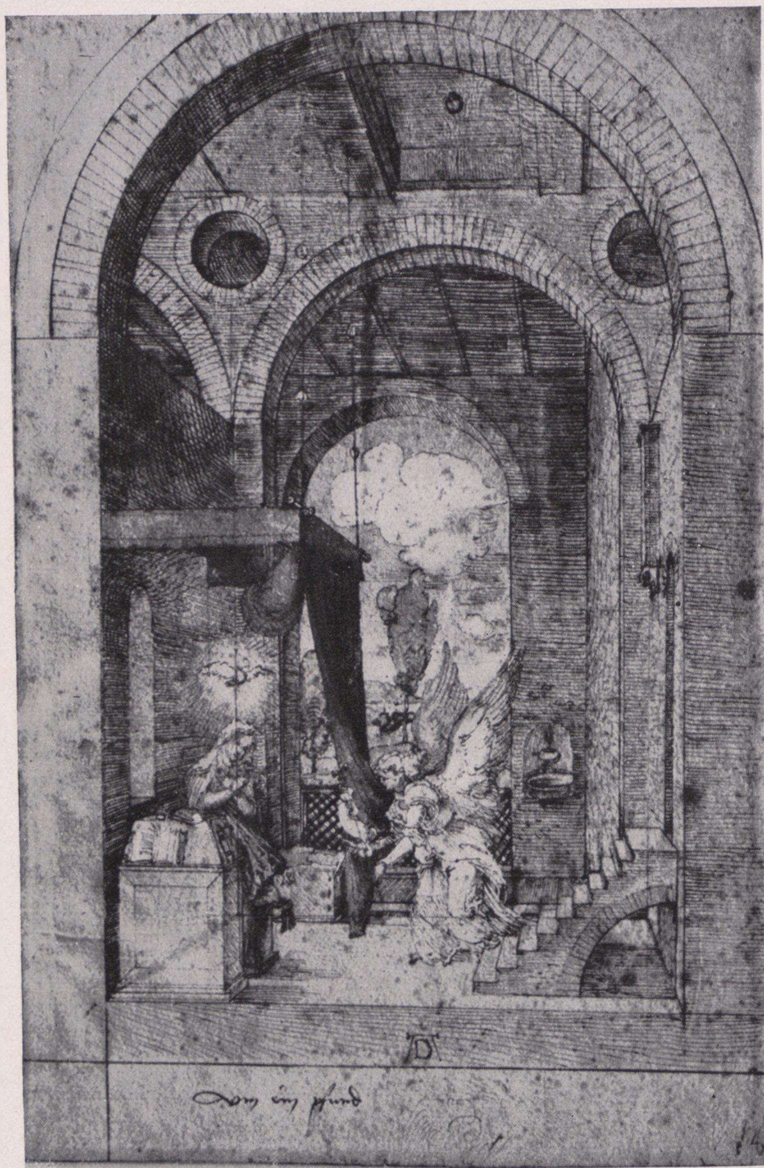
3 Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

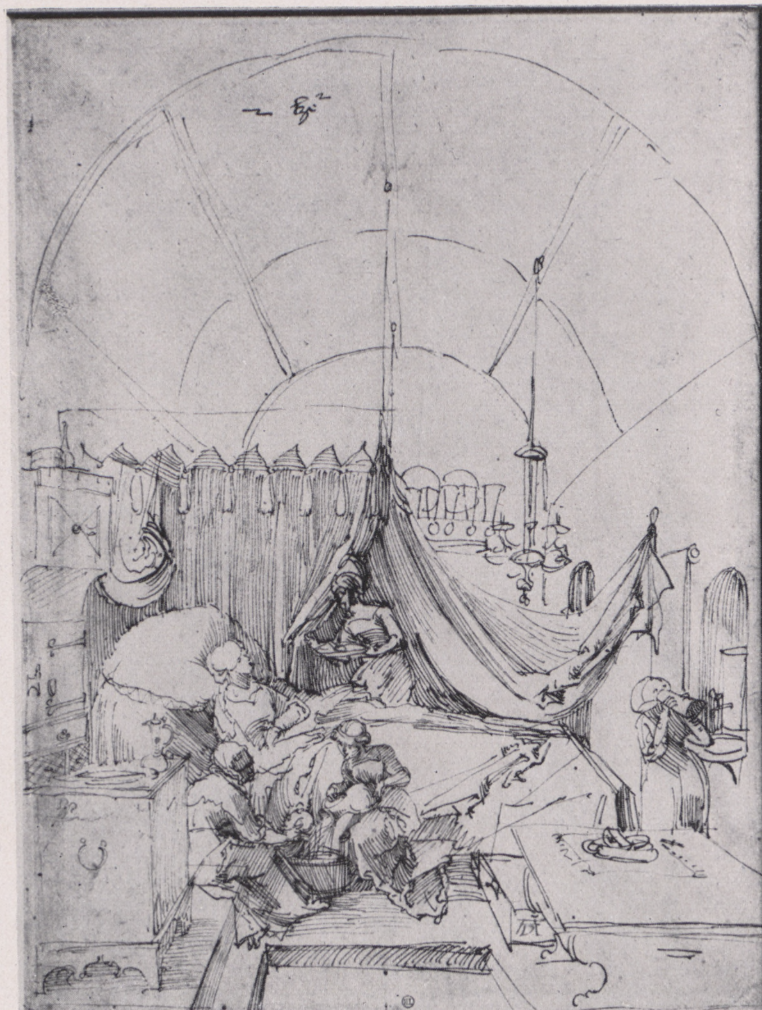


ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Bildnis der Mutter Dürers. 1514. Berlin. Kupferstich-Kabinett. 42,1 × 30,3 cm. Die eigenhändige Beschriftung durch Dürer lautet: „1514. an oculy (= 19. März). Dz ist albrecht dürers mutter dy was alt 63 Jor.“ Mit Tinte hat Dürer später daruntergeschrieben: „und ist verschiden im 1514 Jor am erchtag vor der crewtzwochn (= Dienstag den 16. Mai) um zwey genacht“. In seinen Aufzeichnungen schrieb Dürer: „Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, denn da sie noch das Leben hatte“. Winkler 559.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





ALBRECHT DÜRER (1471 – 1528).

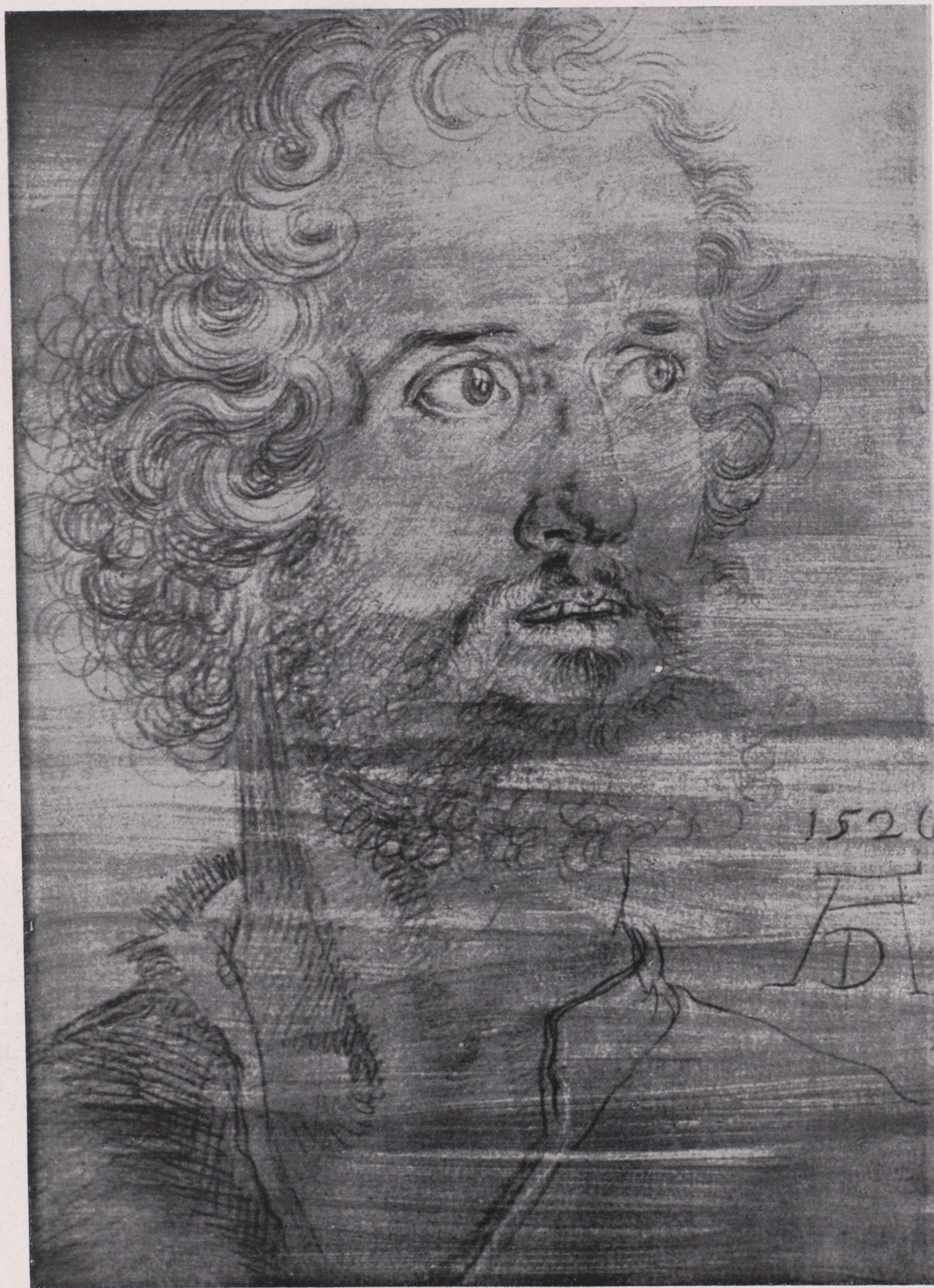
Drei Studien zum „Marienleben", um 1503. 1. (linke Seite links): Verkündigung Mariae. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 31,2×20,4 cm. Monogramm, Datum und Inschrift („um ein pfund") von Dürers eigener Hand. Winkler 291. 2. (linke Seite rechts): Geburt Mariae. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 28,8×21,3 cm. Das Monogramm von späterer Hand. Winkler 292. 3. (rechte Seite oben links): Heimsuchung Mariae. Wien, Albertina. 25,5×20,7 cm. Eigenhändiges Monogramm Dürers, mit Rücksicht auf die Umkehrung im Holzschnitt im Gegensinne. Man vergleiche die Studie mit unserer Abbildung des Schnittes. Winkler 293.

Rechte Seite oben rechts: Gefangennahme Christi, um 1504/1505? Berlin, Kupferstich-Kabinett. 25,3×20,2 cm. Die Echtheit des sogenannten „geschleuderten" Monogramms ist umstritten. Winkler 318. Rechte Seite unten: Christus am Ölberg. 1521. Frankfurt a. M., Städel. 20,8×29,4 cm. Datum und Monogramm zu Füßen Christi von Dürers eigener Hand. Winkler 798. Photos: Dr. Franz Stoedtner. Berlin








152



ALBRECHT DÜRER (1471 — 1528).

Linke Seite: Kopf des Markus. 1526. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 37,3 × 26,4 cm. Monogramm und Datum von Dürers Hand. Winkler 870. Rechte Seite: Kopf des Petrus. 1526. Bayonne, Musée Bonnat. 35,4 × 28,8 cm. Monogramm und Datum von Dürers Hand. Winkler 871. Die beiden Köpfe sind Studien zu Dürers letztem Werke, den „4 Aposteln", München. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

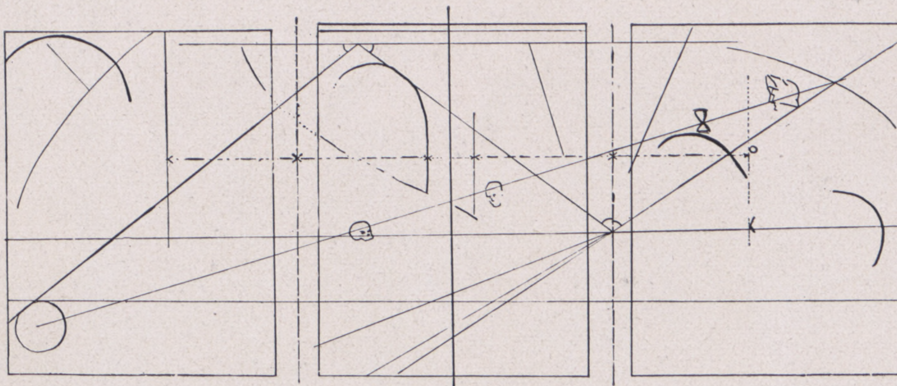


ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Die drei Meisterstiche Dürers: 1. (Seite 162) Die Melancholie. 1514. B. 74. 2. (Seite 163) Hieronymus im Gehäus. 1514. B. 60. 3. (Seite 164) Ritter, Tod und Teufel. 1513. B. 98. Nach Faksimile-Drucken der Reichsdruckerei, Berlin.




S. 1513
AD



Skizze zur Begründung unserer Anordnung der drei Dürer-Stiche als Triptychon. Vgl. Text Seite 134.

„Und daß wir wieder kummen, wie ein besser Bild gemacht werd, so muß wir erstlich das ganz Bild wol und herrlich ordnen mit allen Gliedmaßen.“ — „Dann es gilt nit, daß man obenhin lauf und überrumpel ein Ding.“

Albrecht Dürer

Der Leser möge nicht glauben, daß sich Dürer nach unserer Meinung zuvörderst eine solche Skizze gemacht habe. Wir sind sogar überzeugt, daß er es, zumindest in dieser Art, nicht getan hat. Solche Skizzen sind von uns nachträglich herausgestellte Verdeutlichungen erkannter Formbeziehungen. Man kann also zu ihrer Kritik keinesfalls sagen: „Dürer hat an so etwas niemals gedacht“ — denn weder der Leser noch wir können wissen, was alles Dürer gedacht hat —, sondern nur: „Diese behaupteten Beziehungen bestehen faktisch im Werke nicht“. Aber das wird nicht eben leicht zu beweisen sein, wenn es auch einen Spielraum für die Wichtigkeit dieser oder jener Beziehung geben mag. — Die Skizze soll also lediglich dienen, den Leser anzuregen, das den drei Blättern formal Gemeinsame, das sie zu einer höheren Einheit Bindende herauszusehen. Sie ist nichts prinzipiell anderes als das Diagramm einer Blüte, der anatomische Schnitt durch einen Käfer, vor denen ja wohl noch niemand zur Kritik gesagt hat: „Ganz bestimmt hat der liebe Gott niemals nach einem solchen Schema gearbeitet.“— Freilich nicht, aber deshalb ist, richtig verstanden, das Schema nicht falsch. Aber manche Kunstfreunde tun so, als ob es den Meisterschützen herabsetze, wenn man ihm zumutet, er habe gezielt.





ALBRECHT DÜRER (1471—1528).

Zwei Blätter von der „niederländischen Reise", 1520/1521. Oben: Der Hafen von Antwerpen beim Scheldetor. 1520. Wien, Albertina. 21,3 × 28,3 cm. Datum und Ortsangabe („Antorff") von Dürers eigener Hand. Winkler 821. Unten: Bildnis des Caspar Sturm; daneben eine Flußlandschaft. 1520. Chantilly, Musée Condé. Winkler 765. Die Beschriftung von Dürers Hand lautet: „1520. Caspar Sturm alt 45 jor zu ach gemacht" (ach = Aachen). Caspar Sturm war kaiserlicher Herold. Er geleitete 1521 Luther nach Worms. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470 oder früher, bis 1528): Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben, um 1515. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 28,6 × 36,6 cm. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.



MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470—1528). Linke Seite: Nackter Tubabläser. Sammlung Königs, Haarlem, um 1512—1515. 27,1×19,5 cm. Rechte Seite: Stehender St. Joseph im Walde. Wien, Albertina, um 1515. 36,8×29,6 cm.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin







MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,

genannt Grünewald (um 1470–1528). Linke Seite: Marienstudie. Oxford, University College, um 1512–1515. 38 × 24 cm. Links steht in der eigenen Schrift des Meisters: Mathis. Darüber von fremder Hand: Mathia. Rechts steht von einer fremden, aber zeitgenössischen Hand: „Disses hatt Mathis von Ossenburg des Churfürsten von Mentz (= Mainz) Moler gemacht und wo du Mathis geschriben findest, das hatt Er Mit Eigner handt gemacht“. — Rechte Seite: Lächelnde Frau, um 1512 – 1515. Paris, Louvre. 20,1 × 14,7 cm. Das Dürer-Monogramm ist gefälscht.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470 — 1528). Linke Seite: Kopfstudie eines Schreienden, um 1520. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 24,4 × 20 cm. Rechte Seite: Kopfstudie eines Schreienden, um 1520. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 27,6 × 19,6 cm. Das Monogramm ist spätere Zutat. Nach Faksimiledrucken der Reichsdruckerei, Berlin.





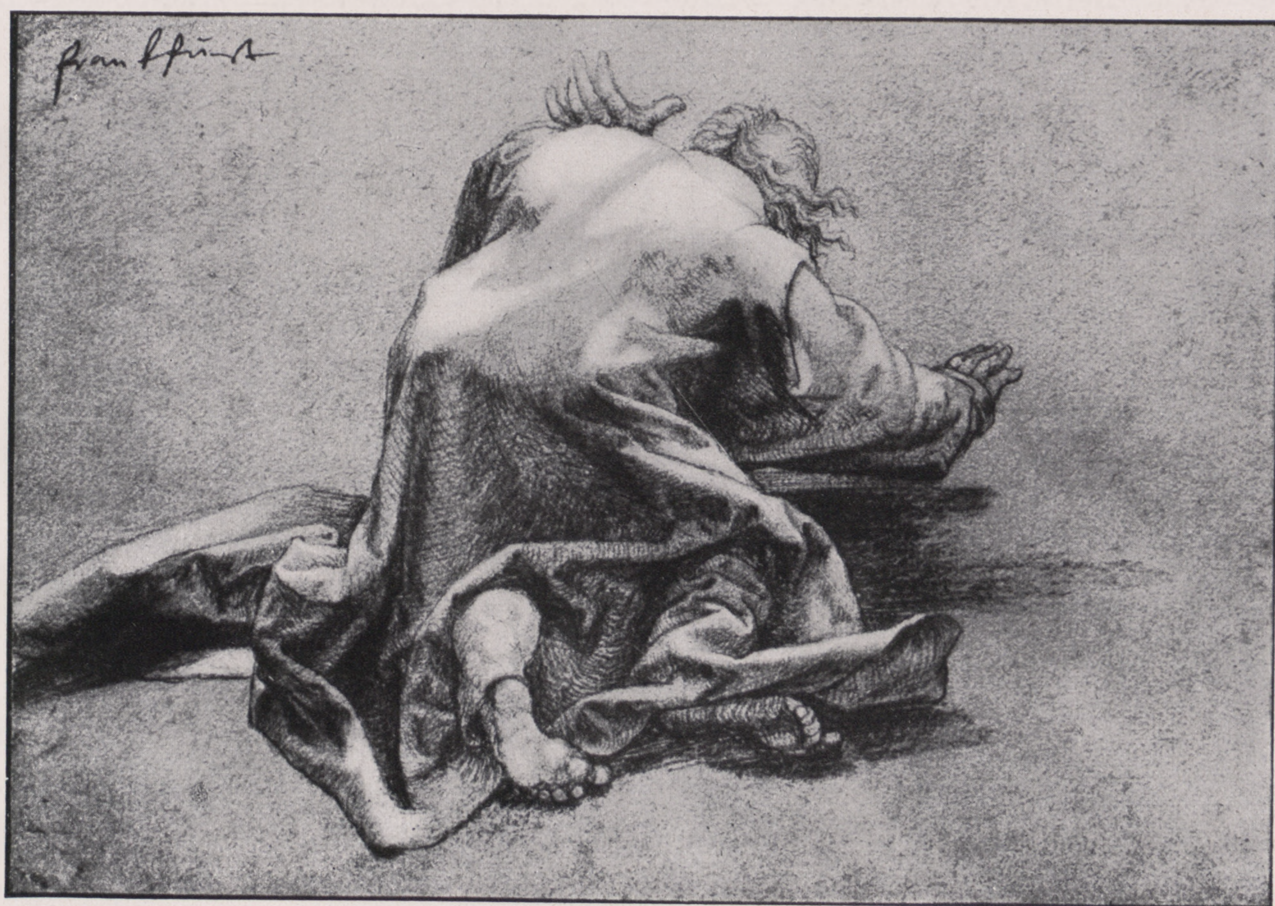


MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470—1528).
Linke Seite: Die heilige Dorothea mit dem Christus-Knaben, um 1520. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 35,8 × 25,6 cm.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin
Rechte Seite oben: Mantelstudie eines knieenden Königs, um 1515. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 28,6 × 36,6 cm. Eine befriedigende Deutung ist noch nicht gefunden. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Unten: Knieende Maria, um 1512—1515. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 20,7 × 21 cm. Studie für eine Verkündigung.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470 – 1528). Bildnis einer jungen Frau, um 1520. Berlin, Kupferstich-Kabinett.
27,6 × 19,6 cm. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.





MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,

genannt Grünewald (um 1470 — 1528). Oben: Der anbetende Petrus, Studie für die Frankfurter „Verklärung“. 1511. Dresden, Kupferstich-Kabinett. 14,8×26,3 cm. Unten: Studie eines anderen Apostels für die Frankfurter „Verklärung“. 1511. Dresden, Kupferstich-Kabinett. 14,6×20,8 cm. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470 – 1528). Linke Seite: Studie zur Stuppacher Maria, um 1515. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 31,4×27,8 cm.
Rechte Seite: Maria über dem Mond in den Wolken, um 1520. Sammlung Königs, Haarlem. 32,3×26,8 cm. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



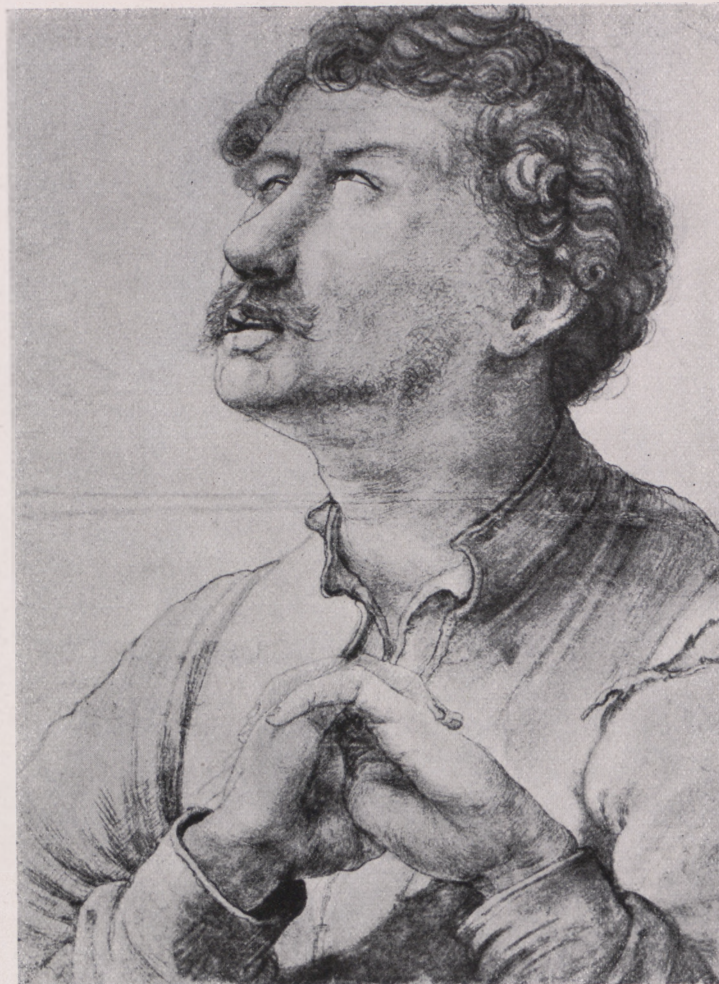




MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,

genannt Grünewald (um 1470—1528). Linke Seite: Stehende Heilige, um 1520. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 31,6×21,5 cm. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite: Bildnis der Mutter des Hans Schönitz, im Alter von 71 Jahren. Paris, Louvre. 28,8×22,4 cm. Photo: F. Bruckmann, München





MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT,
genannt Grünewald (um 1470—1528). Links: Klagende Frau, um 1512—1515. Winterthur, Sammlung O. Reinhart. 40,3×29,7 cm. Rechts: Studie zum Johannes der Karlsruher „Kreuzigung", um 1523. Berlin, Kupferstich-Kabinett. 43,4×32 cm. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



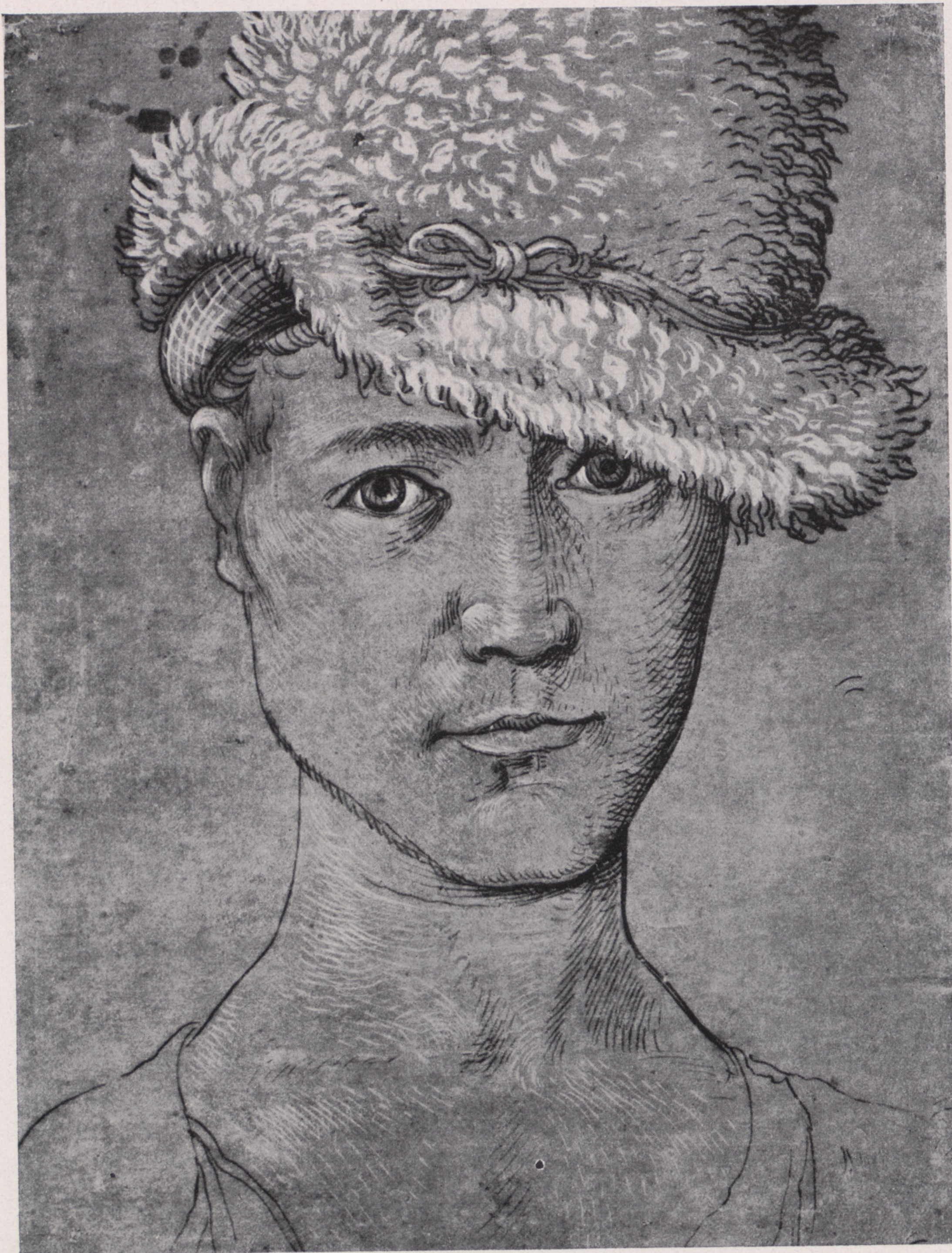
MATHIS GOTHARDT-NEITHARDT
genannt Grünewald (um 1470 bis 1528): Studie zum Antonius des Einsiedlerbildes von Isenheim, um 1512–1515. Dresden, Kupferstich-Kabinett. 23,8 × 18,9 cm.
Photo: Staatliche Galerie Dresden



PHILIPP UFFENBACH
(1566 bis um 1640): Kopie nach einer verlorengegangenen Antonius-Studie Grünewalds. 1590. Göttingen, Universität.
Photo: F. Bruckmann, München



REMBRANDT VAN RIJN
(1606—1669): Sitzender Alter. Berlin-Kupferstich-Kabinett.



HANS BALDUNG GRIEN (1484 o. 1485 — 1545).

Linke Seite: Selbstbildnis im Alter von etwa 20 Jahren (am unteren Rand leicht beschnitten). Basel, öffentliche Kunstsammlungen, mit freundlicher Erlaubnis des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, Berlin. Rechte Seite: Vier Hexen. Tonplatten-Holzschnitt. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.







HANS BALDUNG GRIEN
(1484 o. 1485 — 1545). Oben: Sich spiegelndes nacktes Mädchen, dem Tod verfallen. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Unten: Der trunkene Bacchus in einem Schwarm von Knäblein. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Mit freundlicher Erlaubnis des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft“, Berlin.






HANS BALDUNG GRIEN (1484 o. 1485 — 1545).

Oben: Zwei Bildnisse eines etwa 12jährigen Mädchens. Silberstift. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Unten links: Kopfstudie eines schlafenden Knäbleins. Silberstift. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. Unten rechts: Bildnis eines vornehmen Knaben. Silberstift. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Mit freundlicher Erlaubnis des „Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft", Berlin.



Linke Seite:

HANS BALDUNG GRIEN (1484 o. 1485 — 1545).

Der behexte Stallknecht. Holzschnitt. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.

Rechte Seite:

HANS BURGKMAIR (1473 — 1531).

Oben: Kompositions-Studie zum Gebet am Ölberg in der Kunsthalle zu Hamburg. 1505. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Unten rechts: Pferdeköpfe und Zaumstudien. 1516. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

HANS SEBALD BEHAM (1500 — 1550).

Angeschirrtes Pferd, aus einem Zuber saufend. Berlin, Kupferstich-Kabinett.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



HANS HOLBEIN d. J. (1497—1543):
Trachtenbild einer vornehmen Dame mit Federhut. Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



HANS HOLBEIN d. J. (1497—1543):
Trachtenbild einer Bürgersfrau. Basel, öffentliche Kunstsammlungen.

Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



HANS HOLBEIN d. J. (1497 — 1543).

Linke Seite: Bildnis der Herzogin von Suffolk. Windsor Castle, Bibliothek. Rechte Seite oben: Studie zur „Madonna von Solothurn". Paris, Louvre. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Unten: Zwei Blätter aus den „Bildern des Todes": „Der Abt" und „der Krämer". Holzschnitte, vergrößert.


DAES IN ERN ALS IN





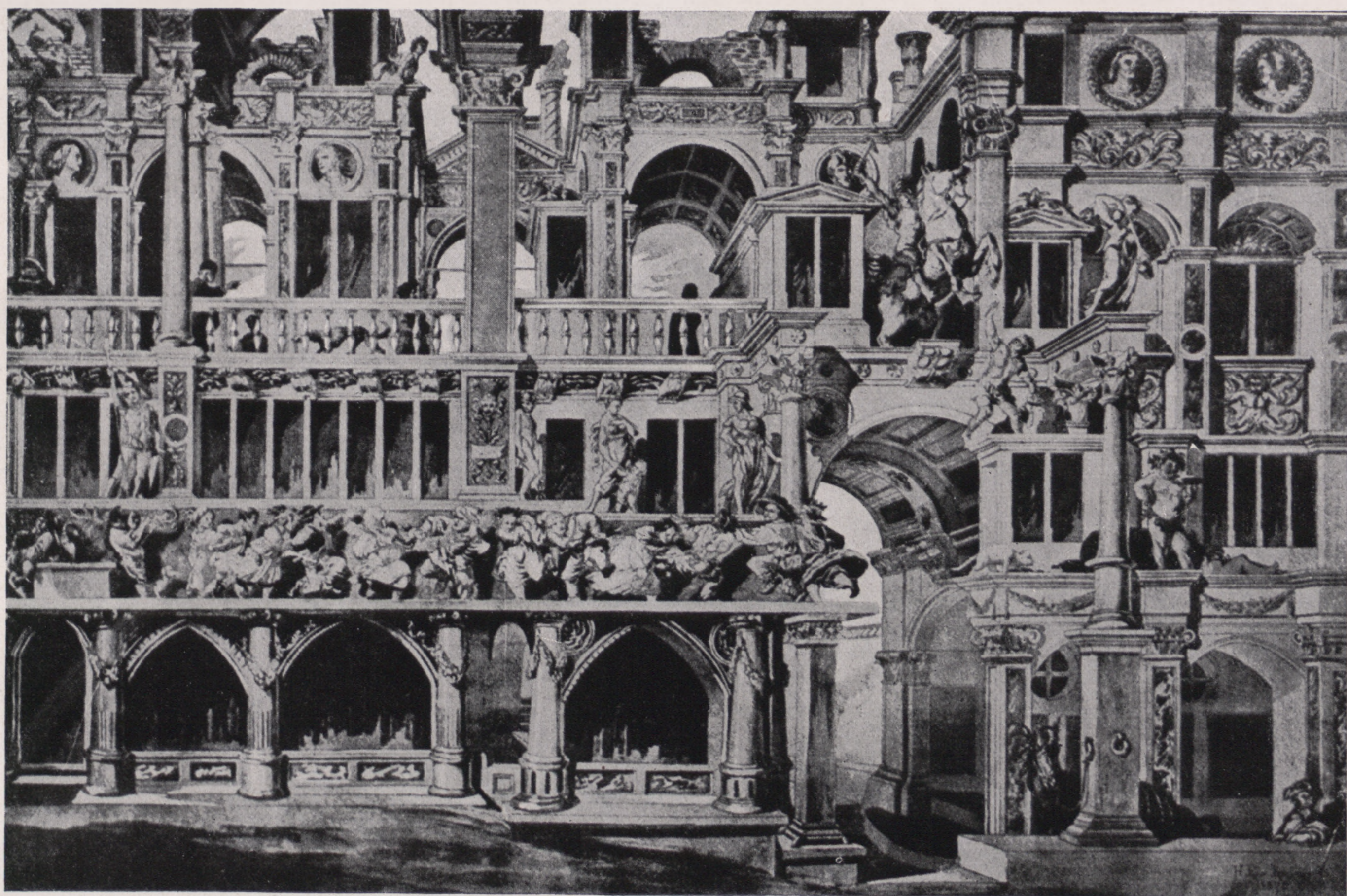




HANS HOLBEIN d. J. (1497 — 1543).

Oben: Kampf der Landsknechte. Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Unten: Vorstudie zum Familienbilde des Sir Thomas More (Thomas Morus). Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin





HANS HOLBEIN d. J. (1497—1543).

Oben: Zeichnung zu dem Wandgemälde im Groß-Ratsaal zu Basel: Daniel verflucht den König Saul. Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Unten: Bemalung des Hauses zum Tanz in Basel. Rekonstruktion des Ganzen von H. E. von Berlepsch, 1875.

Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



Linke Seite:
HANS HOLBEIN d. J. (1497—1543). Oben: Entwurf zu einem Becher für Jane Seymour. Oxford, Bibliothek. Unten: Entwurf zu einem Prunkdolch. Basel, öffentliche Kunstsammlungen.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite:
LUCAS CRANACH d. Ä. (1472—1553): Satyrn und Nymphen im Walde mit Herakles. Silberstift. Berlin, Kupferstich-Kabinett.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin







LUCAS CRANACH d. Ä. (1472—1553).
Linke Seite: Der Schächer zur Linken. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Rechte Seite: Liebespaar am Waldessaum. 1504. Berlin, Kupferstich-Kabinett.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin
Rechte Seite unten: Eine eigenhändige Quittung des Meisters vom Jahre 1533.



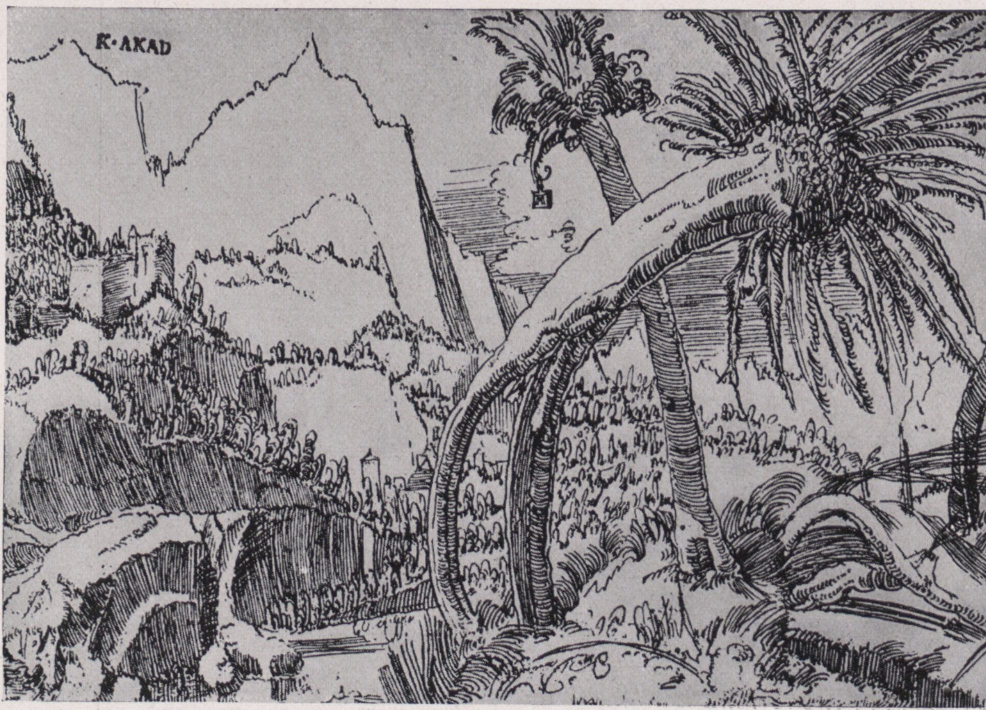
Ich lucas Cranach bekenn mit diser meiner hantschrift das
ich von dem Erbarn Sebastian Schad kamerschreiber
funfundzwainzig ß mir zu gelt empfangen hab auf
Czürich im herbst im dreiunddreissigsten iar zc



ALBRECHT ALTDORFER (um 1480—1538).

Linke Seite: Landschaft mit Fichte. Aquarell, um 1522. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Rechte Seite oben: Landschaft mit Wassermühle. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Rechte Seite unten: Donaulandschaft mit gebogenen Weiden, um 1511. Wien, Akademie. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



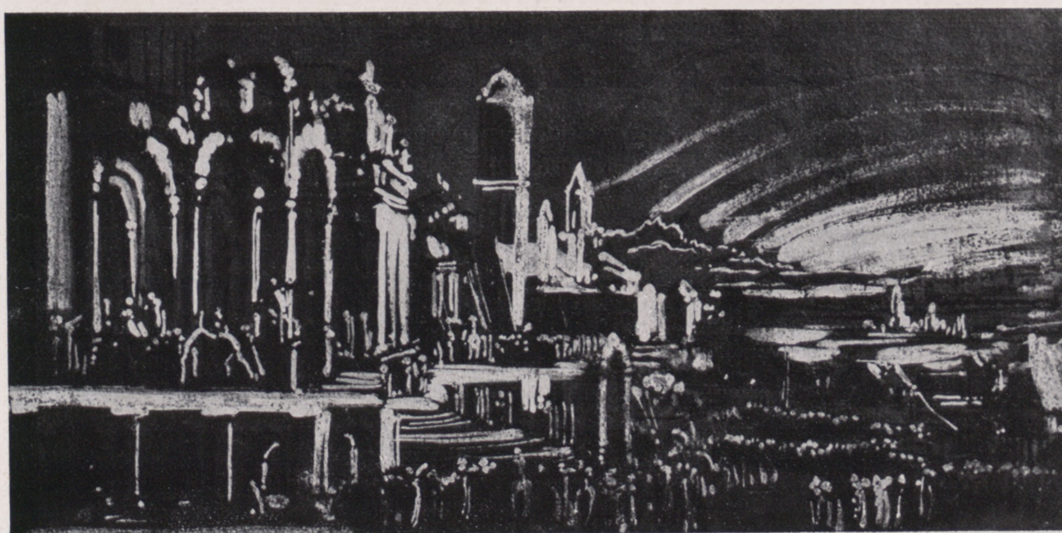

K·AKAD

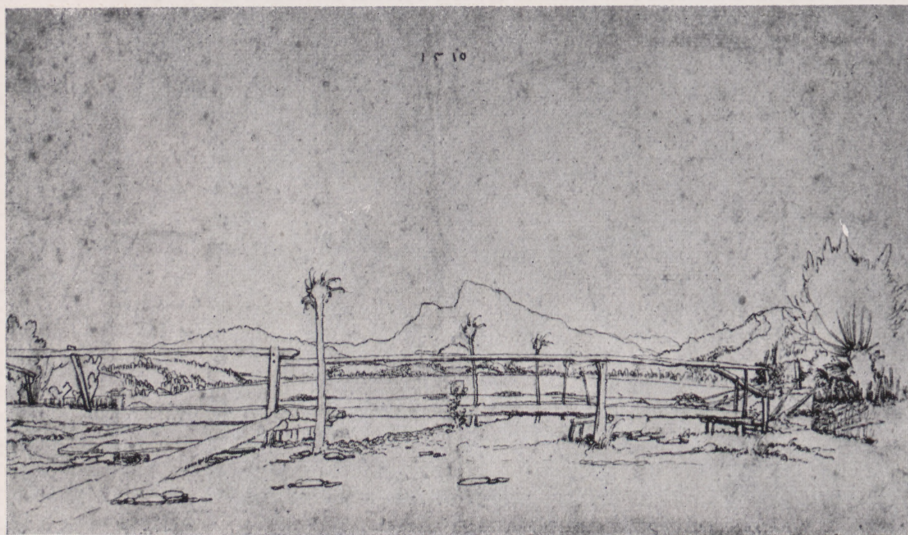


Linke Seite:
ALBRECHT ALTDORFER
(um 1480 — 1538). Tod der Lucretia. Wien, Albertina.

Rechte Seite:
WOLF HUBER (um 1485—1555).
Oben: Bartloser Mann mit flacher Kappe. 1522. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Unten: Entwurf zu einem reichgegliederten Bau mit einer großen Menschenmenge. Berlin, Kupferstich-Kabinett.
Photos: Dr. Franz Stoedtner, Berlin







Linke Seite:

WOLF HUBER (um 1485—1555).
Oben: Mädchenkopf, 1544. Wien, Albertina. Unten: Mondsee-Landschaft von 1510. Nürnberg, Germanisches Museum.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite oben:

UNBEKANNTER MEISTER (um 1520).
früher Hans Baldung zugeschrieben. Bildnis einer betenden Frau mit Haube. Kreidezeichnung das Gesicht mit Rötel angelegt. Das Monogramm Baldungs und das Datum 1519 spätere Zutat. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.

Rechte Seite unten links:

JÖRG BREU d. Ä. (1480—1537).
Junges Mädchen. 1519. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin

Rechte Seite unten rechts:

UNBEKANNTER OBERDEUTSCHER MEISTER um 1520. Herzogin Maria von Braunschweig (1496—1541). Schloß Seebarn.


HGB 19


1519


Maria Herzogin zu
geborne Herzogin zu wurttemberg



WOLF HUBER (um 1485 — 1555).

Linke Seite: Voralpenlandschaft. Aquarell. 1522, später in 1532 geändert. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin. Rechte Seite: Waldweg zur Kirche. Federzeichnung. Dresden, Kupferstich-Kabinett.





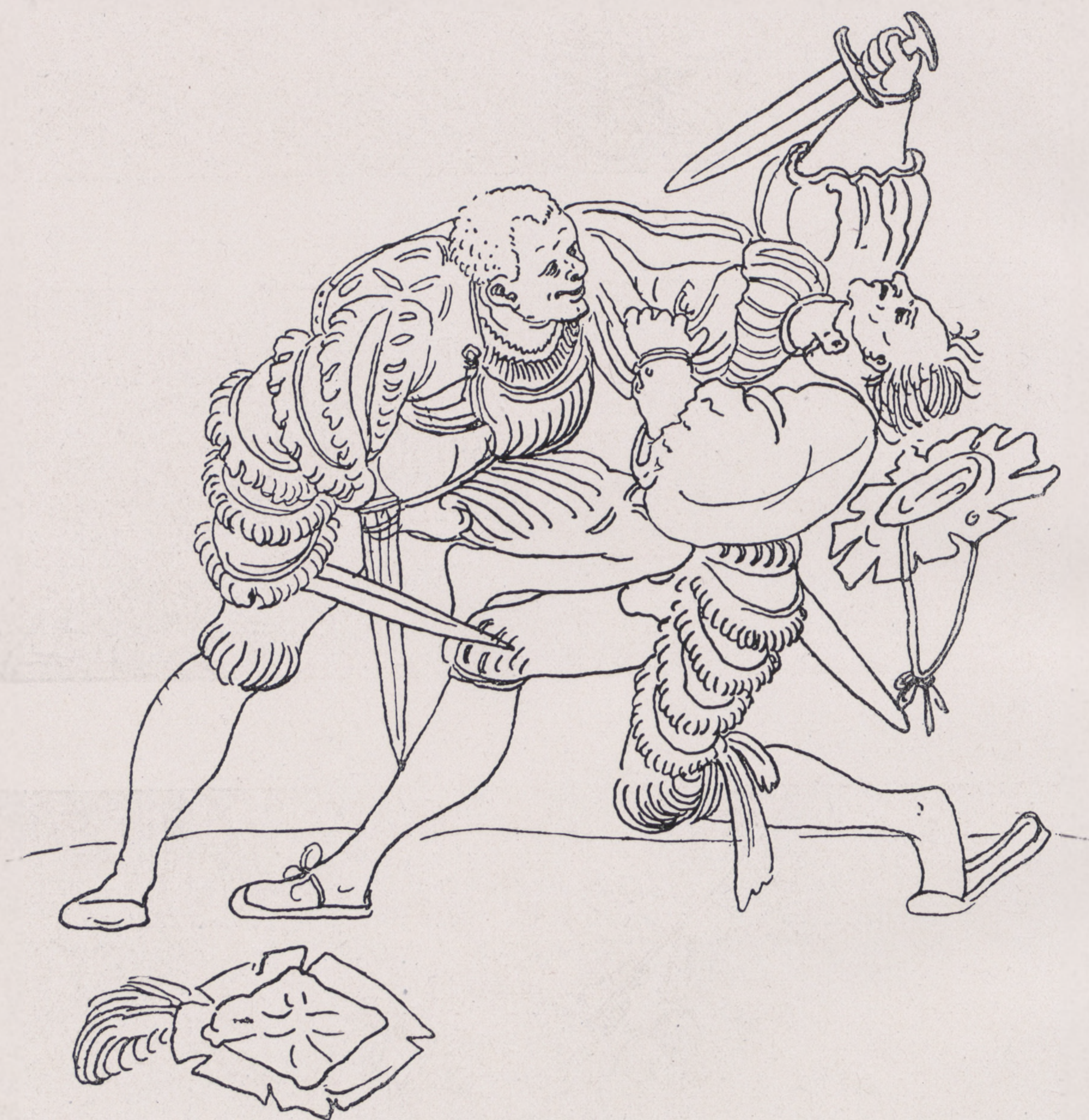


HANS WEIDITZ *(linke Seite)*

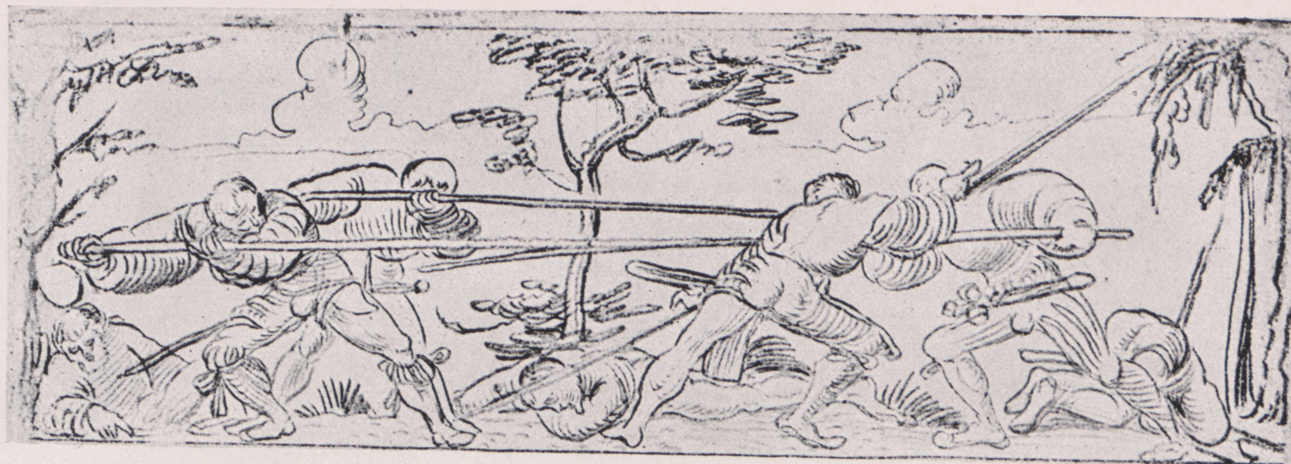
(um 1530). Holzschnitt aus dem „Trostspiegel". Die Unterschrift lautet: „Alls was auf Erden schwebt und lebt, je eins dem andern widerstrebt. Mensch, Vögel, Thier und Fisch im Meer sich zancken, neiden, feinden sehr."

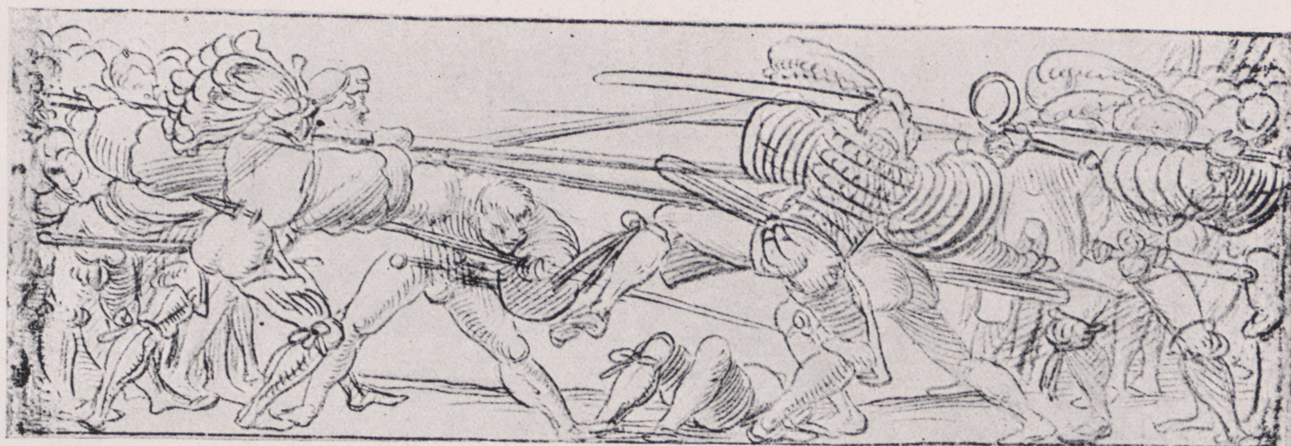
NIKOLAUS MANUEL DEUTSCH *(rechte Seite)*

(um 1484—1530). Mutter mit Kind an einer Säule. Federzeichnung, weiß gehöht. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.



NIKOLAUS MANUEL DEUTSCH (um 1484 – 1530).
Linke Seite: Raufende Landsknechte. Federzeichnung. Rechte Seite: Kämpfende Landsknechte, aus einem Schreibbüchlein des Künstlers, im Besitz der öffentlichen Kunstsammlungen, Basel. Silberstift, vergrößert. Mit freundlicher Erlaubnis des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin.







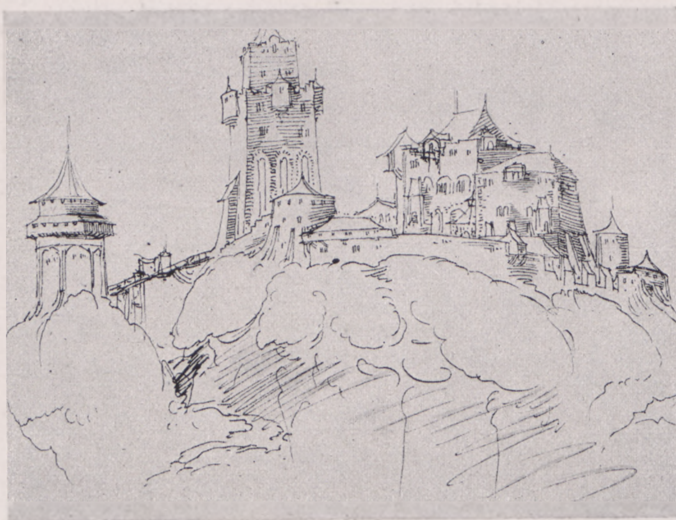






URS GRAF (um 1485—1527).

Linke Seite oben: St. Sebastian. Federzeichnung. 1517. Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Linke Seite unten: St. Georg. Federzeichnung. 1519. Basel, öffentliche Kunstsammlungen. Rechte Seite oben: Das Hochgericht. Federzeichnung. 1512. Wien, Albertina. Rechte Seite unten: Sitzender Landsknecht. Kupferstich. 1513. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.







AUGUSTIN HIRSCHVOGEL

(1503—1553). Naturstudie (oben). Wien, Albertina. In der Mitte: Flußlandschaft mit Holzbrücke in der Mitte. Radierung. 1545.

HANS SEBALD LAUTENSACK

(1524—1563). Unten: Landschaft mit Bauernhaus am Bach. Radierung. 1553.





Oben:
ADAM ELSHEIMER (1578—1610).
Bathseba. Berlin, Kupferstich-Kabinett. Nach einem Faksimiledruck der Reichsdruckerei, Berlin.
Unten:
DER „OFFENE SAAL“
im Erdgeschoß des Palais des Prinzen Eugen zu Wien, erbaut seit 1714 durch Lucas von Hildebrandt. Ausschnitt nach dem zeitgenössischen Stich von Kleiner.





DANIEL CHODOWIECKI (1726—1801):
Aus dem Tagebuch der Reise von Berlin nach Danzig. 1773. Lavierte Federzeichnung. Berlin, Akademie der Künste.
Photo: Dr. Franz Stoedtner, Berlin



